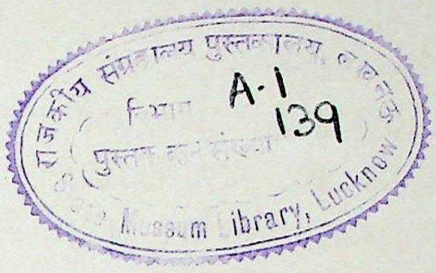
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MICHEL DRUCKER

Renoir

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



RENOIR

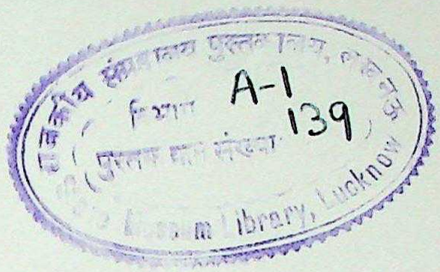
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE VINGT AVRIL MIL NEUF CENT CINQUANTE CINQ
HÉLIOGRAVURE PAR SAPHO
TYPOGRAPHIE PAR ARTRA
HORS-TEXTE EN COULEURS PAR DRAEGER FRÈRES,
HENRY MAILLET ET COULOUMA
SUR CLICHÉS BUSSIÈRE ET NOUEL,
ACRITER ET VICTOR MICHEL
PAPIER DU MARAIS
RELIURE PAR DHUIÈGE

AGENT EXCLUSIF DE VENTE :
LIBRAIRIE LAURENT TISNÉ (S. E. P. E. L. D. A.)
DROITS ARTISTIQUES : SYNDICAT DE LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE
IMPRIMÉ EN FRANCE

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MICHEL DRUCKER



RENOIR

PRÉFACE DE
GERMAIN BAZIN

ÉDITIONS PIERRE TISNÉ
PARIS

RAM ADVANI
Bookseller

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

760

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Ghandigarh

LE MESSAGE DE RENOIR

LARMES, plaintes, soupirs, confessions, mal de vivre, tout au long d'un siècle, murmure, intarissable, ce flot d'élégies. Toujours il se trouvait quelque nouveau désespéré pour se croire le plus malheureux des hommes. Mais comme le ciel serein sort de la nuée grondante, parut Renoir, qui apportait à cette vallée de larmes un message de joie et d'amour. Avant lui, Courbet s'était bien élevé contre le romantisme; les fantômes et les hippogryphes qui hantaient les tableaux de Delacroix, son souffle généreux les avait mis en fuite; d'un revers de sa main puissante, il avait balayé de la peinture les pâles abstractions de Monsieur Ingres, les molles et créoles créatures de Chassériau; et, du fond de sa terre, il ramena ces primitifs aux regards farouches, aux mains rouges. Trop primitifs et trop farouches encore, ces êtres de combat sont tout tendus par leur révolte. Il fallait bien que quelqu'un expiât les péchés du romantisme; dans la véhémence apologétique de Courbet, il y a quelque trace de l'inquiétude qui l'avait fait naître. Moïse de la peinture moderne, la Terre Promise, il ne put que l'entrevoir : Renoir allait en ouvrir les portes.

Celui qu'on a envie d'appeler « le Père la Joie », moins « nature » que Courbet, mais heureusement plus naturel, appartient à cette lignée des « simples », dont Corot en ces temps d'âmes ravagées, fut le saint patron. Le petit bourgeois Corot peut-être était plus pur; un grain d'affectation populaire, quelque gouaille, un certain accent faubourien, décèlent, même chez le vieillard de Cagnes, le gamin de Paris. Il a cela de commun avec Fragonard, cette pointe de goût « canaille », que tenait de son siècle sceptique l'autre peintre français des Baigneuses. Sans histoire est sa vie, plus solitaire que celle de Corot, sans événements interne ni externe qui pourraient motiver son génie : il peint. Delacroix est le peintre-philosophe, Ingres est et sera toujours Monsieur Ingres, et Manet fut un artiste mondain que méconnut son temps. Sur cette tige française des peintres-artisans, œuvrant simple-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ment de leur métier, peignant un tableau comme un ébéniste construit un meuble, qui produisit chez nous les Le Nain et Chardin, et plus récemment Gros, fourvoyé parmi les « penseurs » de l'Empire, Renoir et Corot épanouissent leurs rameaux. Les doutes de Monet, préoccupé comme un philosophe de la valeur de son système, le peintre des *Canotiers* les ignore; la lucidité corrosive de Degas ne l'effleure pas, et son optimisme est bien trop robuste pour être ébranlé par les railleries des imbéciles dont Manet tirait tant d'aigreur. Pur du péché de cérébralité — le grand mal du siècle — il a reçu cet état de grâce, cette confiance en son génie qui le fait peindre comme il vit, non comme il pense. Dans une « sensation » toujours, se doit chercher le branle de son inspiration. Il est bien de cette génération impressionniste qui redonna à la peinture le pouvoir de témoigner du monde qui nous entoure. Les romantiques en avaient énervé l'âme jusqu'à la névrose; Renoir après Courbet lui rendit un corps.

René Huyghe a décrit la belle ascension de l'optimisme de Renoir, délaissant les faciles plaisirs de la jeunesse pour l'austère joie des dernières œuvres. « Jeune, il a cru que la beauté de la vie, c'était sa séduction, l'excitation mousseuse de la sensibilité; plus tard il a compris que c'était sa puissance... L'admirable courbe d'évolution, que celle qui de Fragonard s'élève à Rubens et s'achève sous l'invocation du Titien. » A ces frères élyséens de Renoir, on pourrait ajouter Watteau, mais un Watteau qui ne serait pas phtisique. Ces *Moulins de la Galette*, ces *Canotiers*, et ces *Grenouillères* qui furent les jeux et les plaisirs des hommes de cette fin de siècle, n'est-ce pas le même thème que celui des *Assemblées dans un parc!* Vieux thème, inventé par notre poésie courtoise, que celui qui montre associés la séduction de la nature et les jeux de l'amour. Cette grâce des femmes au teint de fruit que veloute et dore l'ambre des sous-bois d'été, les froufrous des robes « princesse », la coquetterie des regards et des rires, les airs câlins, les mines futées, la moiteur d'une gorge palpitant dans la pluie des rayons tamisés par l'ombre, le bruissement des feuilles, le clapotis des eaux, tout cela murmure au cœur que le plaisir est furtif, la jeunesse brève, et qu'il faut les saisir. Ces Bals, ces déjeuners de canotiers, il y faut voir des assemblées populaires dans ces parcs du pauvre que sont les glacis des banlieues et les pelouses des guinguettes. L'élégante tournure de ses danseuses, Renoir l'a croquée au vif sur l'allure des midinettes qu'il a vues traversant la place Clichy ou s'apprêtant à monter sur les balançoires d'une fête foraine; leurs aïeules, du temps de Watteau, flânaient au seuil des boutiques du Pont-au-Change, ou devant Fragonard se livraient sans pudeur au jeu de l'escarpolette. Renoir impressionniste, épris de la grâce féminine, est bien un peintre « parisien », car depuis le Moyen Age cette tradition est le propre de l'école de peinture de Paris.

Jusqu'à la quarantaine passée, Renoir semble se servir de ses pinceaux pour s'amuser au jeu des apparences. Dans le film de son œuvre passe et repasse l'aimable et légère société de la fin du siècle dont la catastrophe de 1870 n'interrompit qu'un temps la passion de jouissance. Clôture du prodigieux siècle dix-neuvième, où bouillonne la substance de plusieurs, cette époque est comparable au dix-huitième dont elle restaure le goût. Que fait-on dans les tableaux de Renoir? on flâne dans la rue, on boit, on danse — on danse beaucoup — on banquette entre amis, on goûte et l'on s'embrasse sur l'herbe, on canote en Seine, on va rire au café-concert. Ce sont là plaisirs du dimanche de calicots et de midinettes, dont Guy de Maupassant nous a conté les divertissements. Pourquoi ces œuvres, reflets de si médiocres éphémérides, nous émeuvent-elles comme l'évocation d'êtres qui ont vécu et ne sont plus, alors que les mêmes sujets, peints par tant d'autres sans talent, nous laissent insensibles?

Pour se transmettre aux descendants, le témoignage d'une époque doit comporter quelque message qui la dépasse. Seule, l'œuvre d'art géniale capte du temps qu'elle saisit un peu de sa palpitation vivante, mais les petits maîtres ne sont que fournisseurs de documents pour historiens. L'exactitude de l'observation est nuisible à la vérité profonde. Car l'homme ne s'intéresse jamais qu'à soi; dans une époque passée, ce qui nous attire, c'est la transe humaine, dont l'artiste aura su percevoir en soi la résonance; en notre imagination

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

elle donne le départ au train des rêves et notre âme de pauvre homme enchaîné à un temps se sent poignée par cette nostalgie de n'avoir pas été. L'œuvre d'art garde-t-elle en son mystère des effluves vivants de ce qui s'est résorbé dans le néant? L'acte de la création artistique est-il une incantation qui fixe dans une forme le « charme » de ce qui vécut? Lorsque nous contemplons le *Déjeuner des Canotiers* il nous semble toucher une qualité particulière de joie, de plaisir de vivre, une ambiance d'amour, un « mode d'être », qui furent d'un temps et plus jamais ne seront. Et comme tout mirage du bonheur nous attire dans son sillage, quelque chose en nous se lève qui voudrait rejoindre celui-ci. Et puis, tous ces êtres vivants, que nous voyons ivres de leur jeunesse, étourdis de leurs rires, nous songeons qu'aucun d'eux n'a échappé à la camarde et que, si passagère fut leur vie, plus brefs encore furent ces instants de joie qu'a saisis le peintre dans l'or d'un jour d'été ; au fond de nous se réveille le vouloir-vivre et jaillissent les sources du désir.

Il est des tableaux de Renoir si marqués du goût contemporain, qui, s'ils n'étaient de lui, nous feraient sourire. Ainsi le portrait de *Jeanne Samary*. Plusieurs générations, du moins tant que l'humanité s'intéressera à ces sortes de choses, seront émues par la chaleur intime et tout le mystère révolu qui se dégage de cette jeune fille en fleur, de cette robe à volants de satin blanc, de ce cache-pot de cuivre, de ce palmier et de ce paravent japonais qui sont le décor de sa vie, tandis que dans les tableaux de Louise Abbéma tout cet appareil n'apparaîtra jamais que désuet. C'est par la part d'éternel que sa seconde vue perçoit dans son temps que l'homme de génie en transmet le message à l'avenir. Le don qu'il possède est de nous rendre communicable cette « grâce » qui fut celle de la vie d'autres hommes et qui à eux seuls appartint. Parfois la création d'un peintre se rencontre avec la fiction d'un écrivain pour faire surgir du passé une présence accrue, qui, plus loin que l'individu, se hausse jusqu'au type. Ainsi sous les traits de la *Femme à la rose*, M. Drucker voit apparaître la figure éternelle « de la beauté professionnelle », telle qu'elle s'est « cristallisée à jamais sous la description de l'Odette de Crécy, immortalisée par Proust ».

Cependant, passé 1890, la volonté classique, qui pousse Renoir à transgresser les apparences au nom d'une vérité plus haute, le met fort mal à l'aise en présence d'un personnage ou d'un sujet trop caractérisé par une mode passagère. Cette gêne est la cause d'un certain « maniérisme » que M. Drucker a discerné dans des tableaux comme les *Joueuses de volant*, et qui déjà se glisse en des œuvres antérieures *(Les Parapluies)*. Le réalisme d'un sujet observé, la singularité d'une robe, d'un geste, font mauvais ménage avec l'art de plus en plus idéalisé du peintre; de ce contraste naît une impression de bizarrerie, de faux accord, analogue à celle que donnent les tableaux de l'époque qu'on a appelée « maniériste ». Au piège du réel l'alouette se trouve prise. Renoir, qui si longtemps s'amusa du froufrou des robes, a deviné sous ces voiles la splendeur des corps; la femme pour lui ne peut être que nue, et toutes les figures féminines qu'il peindra par la suite, vêtues à la mode contemporaine, paraîtront guindées, ficelées et gênées aux entournures comme des déesses ou des faunesses qu'on aurait costumées, à moins qu'elles ne portent ces blouses, ces simples jupes ou ces sarraux de cuisine que le peintre affectionne, vêtements populaires dont la forme éternelle laisse le corps libre comme le drapé antique. La *Vénus de Milo* ou la *Vénus accroupie* dans une robe à tournure et coiffée d'une charlotte, tels sont les portraits de Renoir après 1900 !

Renoir, pour atteindre l'idéal qui l'attire, devra renoncer à cette carrière de portraitiste mondain qu'il esquissait vers 1878, au temps où il peignait Madame Charpentier, et qui allait faire de lui le Van Dyck de son siècle. Dépouillés de toute substance individuelle, les portraits masculins ou féminins, qui sortirent de son pinceau après 1890, ne sont plus que des variantes d'un type auquel il tend. Alors Renoir renonce au monde, il lui faut se déprendre de la séduction des apparences qui longtemps l'avait retenu, et s'enfermer dans ce cloître de la peinture. Son art y perdra cette aimable variété, qui donne tant de charme à l'œuvre de sa jeunesse. La sensualité dont il déborde ne doit pas nous tromper; dans le fond, il est plus austère, moins accessible à ceux qui n'ont pas en face de l'œuvre d'art le

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

courage de renoncer à ce mirage des dehors, pour l'apprécier comme une forme autonome, justiciable de ses propres lois. L'œuvre de Renoir s'achemine alors vers une certaine monotonie, rançon des plus grandes créations du génie humain. Et si l'on peut se permettre l'impiété d'un regret, ce serait peut-être qu'il ait exploité certaines de ses possibilités jusqu'à la veille de les épuiser, aux dépens d'autres à peine effleurées.

La jeunesse de Renoir avait été prodigue. Il butinait au Louvre, courtisait les nymphes de Boucher, vénérait Delacroix, s'amusait aux reflets de Diaz, voulait être l'émule de son camarade de misère et d'idéal, Monet qu'il admirait. Venu un jour au Louvre pour Delacroix, presque malgré lui il rencontre Ingres. La révélation est si forte qu'il laisse Delacroix au Musée et emporte Ingres avec soi. Désormais, Renoir sait pourquoi, plus impérieuse que toute raison, une force inconnue lui a mis le pinceau à la main. Il se connait et part résolument de l'avant. La route sera belle.

Pour certains, la phase « ingriste » de Renoir — à qui M. Drucker a rendu le nom de « manière aigre » que lui donna le peintre lui-même — n'est qu'un épisode, pour d'autres un apogée. Elle est une discipline. Illuminé par Ingres, Renoir croit avoir péché contre son génie propre. Il répudie l'Impressionnisme. Une pénitence particulièrement sévère lui paraît imposée pour rentrer dans la voie droite. Avec l'ardeur d'un catéchumène, il enferme des formes denses et drues dans le carcan d'un contour rigide dont il n'est pas difficile de prévoir qu'elles déborderont bientôt. Le remède en effet ne pouvait être qu'un poison violent, à rejeter par l'organisme après qu'il l'eut purifié.

Car Ingres et Renoir sont aux deux pôles de la peinture. Si l'on ne craignait le piège que contient tout jeu de mots, on pourrait avancer que la forme d'Ingres ne tend pas à la forme-type, — elle y revient; celle de Renoir la dépasse, parce qu'elle est expansive, et elle est expansive parce que la vie l'anime. C'est la grande découverte du Renoir de Cagnes: Cézanne disait : « Le contour me fuit »; Renoir aurait pu dire : « Je fuis le contour », — mais il ne le nie point. Le grand œuvre de la peinture depuis la Renaissance avait été cette patiente conquête des objets, définis dans leur être individuel; et le dernier des grands peintres de la Renaissance, c'est Ingres, l'émule de Raphaël. Une collection de formes distinctes, seulement associées par le jeu des proportions et du rythme, voilà ce que sont ses tableaux; et quand la cadence fait défaut à ce grand chercheur, auquel souvent manqua l'intuition du génie, ses œuvres ne sont plus que des photographies de premiers communiants, de groupes scolaires ou d'immortels rangés pour la prise de vue sur les gradins du Parnasse, comme « L'Apothéose d'Homère », ce rêve de M. Prudhomme académicien. Mais Renoir, peintre impressionniste, a retrouvé le secret des affinités qui font tous les êtres et toutes les choses du monde de même nature. Interrogeons ses dessins, nul document n'est plus révélateur d'un tempérament artistique que cette écriture spontanée. Dans telle sanguine pour le *Jugement de Pâris* ou l'étude la plus achevée pour *la Saône et le Rhône*, on sent que, lorsqu'il faudrait assigner une frontière entre elle et l'espace, le peintre ne peut se résoudre à quitter cette chair qu'il aime tant à palper. Les traces grasses qui s'enchevêtrent en cette région ne sont pas des repentirs — comme chez Ingres avant la gomme —, ce sont des irradiations du corps dans l'espace; on dirait la trace cinématique laissée en lui par la palpitation d'une poitrine qui respire. Mais Renoir — comme on l'a cru — ne revient pas dans sa vieillesse à la dispersion de l'Impressionnisme, car cette dilatation de la forme n'est pas aux dépens de sa densité. Pour s'en assurer il suffit de suivre le conseil même du peintre qui sentait son tableau achevé « quand il avait envie de taper sur les fesses ». Posez vos mains sur ces hanches, elles tournent.

La préférence de Renoir pour la figure féminine est d'ordre plastique autant que sensible. Seul le corps féminin répond à ce modelé volumineux et sphérique, tout en passages, qu'il recherche, — l'académie masculine est tout en angles, — à cette qualité pulpeuse de l'épiderme qu'il aime. Une étude à la sanguine pour *Le Rhône et la Saône* en contient l'aveu. Avec la Nymphe Renoir est à l'aise, moins avec le Fleuve. Il brunit le corps de l'homme à la pierre noire et l'encercle d'un trait décisif. Cette œuvre nous livre une clé : le fleuve est

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

un fleuve de Rubens. Rubens, la bête noire d'Ingres et de David, est le véritable créateur de la peinture moderne, Il n'est guère de maître, grand ou petit, qui jusqu'à nos jours ne l'ait pillé. Mais Renoir seul a compris son message : *la création formelle dans le sens de la nature*. Ainsi cette œuvre, qui excitait l'imagination de Renoir — un si grand nombre de dessins en témoigne — et qu'il ne put réaliser, par l'échec malheureux d'une commande, est un symbole de son génie. Son vrai titre est, à la manière du Dialogue des Morts :« Renoir descendant aux enfers accueilli par Rubens ».

Le dessin qui nous permet de saisir les formes au pur moment de leur naissance, nous montre encore combien chez Renoir, au rebours d'Ingres, la création est spontanée. Tandis que le « Chinois égaré dans Athènes » s'empêtre dans ses divinités hindoues à douze bras, Vénus naît toute parée de l'imagination de Renoir, — il disait d'ailleurs que le modèle n'était là que pour l'exciter. Regardons encore une fois la sanguine du *Jugement de Pâris*. La cadence rythmique, la modulation des formes tombent de la main sur le papier d'un jet. Renoir, non seulement a le pressentiment de la forme qu'il va créer, mais celui des moyens qui conviennent à son expression. Juste là où il faut, viennent se placer le trait de sanguine et le rehaut de blanc; ce dessin enchevêtré est un dessin sans repentir. Une telle spontanéité du génie fait de Renoir un des plus vivants créateurs de formes. Le *Jugement de Pâris* (1914) semble d'ailleurs être déjà comme un résumé de son art et son vrai testament plus encore que les deux *Nymphes* du Louvre : trois formes en une, deux trois quart faciaux, un trois quart dorsal. C'est une forme éternelle, celle du groupe des *Trois Grâces*, que Raphaël reçut de l'Antique et transmit à Rubens.

Ce n'est point par goût populacier — la grâce de ses matins de jeunesse nous en témoigne — que Renoir, passé la cinquantaine, délaisse les corps gracieux de jeunes filles qu'il aimait à peindre en ses débuts, pour ces plantureuses matrones, dont ses bonnes lui fournissent les modèles. Certains croient qu'alors il s'abaisse, tandis qu'il s'élève. Dans l'ordre des valeurs « spirituelles » il va du temporel à l'éternel. Ces nudités libres que jamais ne gêna la contrainte d'aucun vêtement, qui sont comme dit M. Drucker « pétries de la candeur obscure et ignorante d'une vie à peine dégagée de la matière », dont le regard « a quelque chose de primitif qui évoque les anciens âges de l'humanité avant l'éveil de la conscience » ne sont pas des figures de tel ou tel modèle dévêtu; à peine sont-elles encore des êtres humains; ce sont des mythes de la fécondité, des incarnations de la vie universelle; l'abondance de leur chair est celle de la Diane d'Éphèse aux multiples mamelles. Devant certaines d'entre elles au bassin colossal, au ventre ballonné, on se demande si le subconscient du peintre amant de la vie n'a pas été hanté par les formes monstrueuses de la femme enceinte, si l'artiste ne s'est pas laissé entraîner à hypertrophier cette corbeille du corps qui est le siège des naissances. De même, cette couleur rouge qui domine dans les toiles de la période de Cagnes n'est-elle pas celle du sang, ce suc de la vie?

Servi par ses dons subtils d'analyse et cette méditation profonde qu'il sait faire d'un tableau, dont son esprit ne se déprend que lorsqu'il en a exploré, fouillé tout le contenu, M. Drucker a montré comment s'accomplit progressivement ce que j'appellerai d'un terme un peu barbare la « dépersonnalisation » des nus de Renoir. Le moment d'équilibre est cette incomparable *Baigneuse blonde* de 1881 « qui est à la limite imprécise entre ces deux penchants de notre être; son regard va bientôt oublier les émotions de la vie humaine, au moment où elle va s'en retourner vers cette mer, où la nuance des flots effacera la lueur plus sombre qu'avait allumée le reflet de l'esprit ». Ainsi, parti du romanesque, Renoir atteint comme en se jouant et sans y penser, la grandeur du mythe. Son instinct pur d'homme du peuple retrouve ce que depuis deux générations cherchaient en vain tant d'esprits distingués, de professeurs et de membres de l'Institut, acharnés à peindre le nu. Comme tous les artistes épris de vie, comme les Grecs, comme Titien et Rubens, il aime la femme dans la plénitude de sa maturité; il a saisi quelles mystérieuses affinités relient à la nature féconde, aux forces élémentaires de l'univers, ce corps aux formes de fruits, dont la chair est pétrie du suc des fleurs et du sang des races; pareils à ceux de la terre, ses flancs font germer la

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

vie; sa nudité ruisselle dans la prairie comme l'eau des sources; il y a dans ses yeux le reflet du ciel et sur ses joues s'allume la couleur du feu.

C'était déjà, obscur, le rêve de Courbet, mais le peintre d'Ornans ne put l'étreindre, faute de cette imagination créatrice, qui, d'une forme choisie dans le réel, fait une figure de la fable. Ses nus les meilleurs restent des femmes du peuple ou des courtisanes dévêtues; ce sont elles qui souvent sont des « cuisinières », non celles de Renoir; celles-ci sont des animaux divins, et qui s'obstine à chercher en elles quelque ressemblance aux êtres de chair qui font le charme et la volupté de notre monde, se condamne à n'en jamais comprendre la poésie. Ne sont-elles pas plus belles et plus grandes de ne pas exciter nos chétifs désirs de civilisés, ces *Baigneuses* dont les corps ont l'opulence des instincts vierges?

Avec raison on a pu dire que la peinture de Renoir restaurait le paganisme. Joachim Gasquet, qui a écrit des pages fort belles sur le « Paradis de Renoir », lui prête ces paroles qu'il aurait prononcées quelques jours avant de mourir : « *Quels êtres admirables que ces Grecs ! Leur existence était si heureuse qu'ils imaginaient que les dieux, pour trouver leur paradis et aimer, descendaient sur la terre... Oui, la terre était le paradis des dieux* ». Et il ajoutait : « *Voila ce que je veux peindre* ». Cependant le paganisme de Renoir est peut-être encore plus absolu que celui des Anciens, car il rejette tous les intermédiaires, tous les « dieux personnels » que les religions ont superposés entre l'homme et le monde; l'œuvre de Renoir est le chant de victoire de l'humanité libérée d'un christianisme millénaire qui faisait les consciences hantées par les ombres infernales. C'est l'épithalame de l'être réconcilié avec sa nature, maudite par le dogme chrétien. Dans les œuvres de ses vingt dernières années qu'il aimait « pleines à craquer », telle est la puissance de la vie que l'ensemble évoque, plus que toute autre civilisation artistique, ce chaos de formes vivantes, ce torrent de seins énormes, de ventres monstrueux, d'animaux grouillants, de fleurs hypertrophiques et de membres virils, qui dévalent comme d'une fontaine de vie sur les pentes des temples brahmaniques.

Dans le paysage plus encore peut-être que dans la figure Renoir innova. Monet pouvait se trouver un ancêtre en l'autre Claude, celui du XVIIe siècle; à la vision du paysagiste de Cagnes, la peinture française n'offrait aucun précédent. La nature-jardin, limite de la vie humaine, servante de son labeur, complice de ses joies, de ses peines, active, apaisante ou récréative, telle l'avaient vue Fouquet, Poussin, Watteau, et pour nous, telle Corot l'aima. Sisley et Pissarro, Monet et Renoir, ces deux derniers pendant leur période impressionniste, celle qu'on pourrait appeler d'Argenteuil, ne cessent pas d'être séduits par cette « nature riante dans un espace fertile et borné », que chantait Saint-Lambert dans ses « Saisons », et, si elle s'anime, c'est par cette « action sentimentale » qu'enseignait Valenciennes et non mue par ses propres forces.

Ces forces cependant, sur Renoir, sur Monet finiront par agir et les deux peintres, chacun par ses voies, voudront percer sous les apparences le mystère de l'univers. Déjà, remontant le cours de la civilisation, les romantiques avaient été jusqu'au fond des sylves et au faîte des monts, pour découvrir de la nature, ainsi qu'au bord de l'océan, quelques apparences plus proches de sa force première. Courbet truelle de son couteau à palette un monde tabulaire, pétré et boueux, où règne ce grand silence antérieur à l'apparition des êtres vivants sur la terre. Mais de l'universel chacun de ces peintres n'avait saisi qu'aspect; ce qu'appréhendèrent Monet et Renoir, c'est Poussin qui nous fournirait le mot pour l'exprimer : le *prospect*, si pourtant ce terme ne désignait une attitude humaine d'éloignement, tandis que la leur est approche. Poussin voit le monde du point de vue des dieux; de Monet, de Renoir peut-on dire que leur position est celle de la nature même en sa force d'énergie, par delà l'homme (ou par deçà si l'on veut), par delà toute forme individuelle? L'universel en son principe, les deux héros de l'Impressionnisme comprendront que, dans le moindre fragment terrestre, il est impliqué; à quoi bon courir le monde, quand l'infini est partout? Et tous deux achèveront leur vie à peindre en quelques mètres carrés, l'un sur un frisson d'eau, l'autre sur quelques arpents de verdure repue de soleil, aux Nymphéas de Giverny,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum.
LUCKNO

au Jardin des Collettes. Vers un des éléments primordiaux tend chacun d'eux selon sa nature, Monet, vers l'eau; il est un homme du Nord, ses poumons dans l'enfance ont respiré la mer et les brouillards; il semble que Renoir, conquis par le midi, le feu l'attire. Ils oublient cette nature aimable et cadastrée, œuvre patiente d'horticulteurs que peignirent Corot et encore Pissarro; plus loin que la nature vierge où les romantiques rêvaient de solitudes apaisantes, où l'homme était toujours présent par la grande absence qu'on était allé chercher de lui, leur volonté et leur désir les entraînent. Vers 1880, est le départ chez Renoir, dépris de l'Impressionnisme, de cette glorieuse ascension qui le mènera, à Cagnes, à couler sur ses toiles cette espèce de purée tellurique, chaude matière qui est comme la chair du globe, source de la multiplicité vivante.

On serait tenté de rapporter à la découverte de la Méditerranée les démarches nouvelles de son génie. Mais les paysages peints à Wargemont en 1879, antérieurs de peu au premier voyage aux pays du Sud en contiennent déjà le dessein. Quel éclair de voyance lui fait, à l'aube de sa métamorphose, en cette même année 1879, et à Wargemont même, où il peint ces toiles en fusion, les *Rosiers*, le *Coteau*, — et peut-être aussi cette *Serre*, qui n'est située ni datée, — au moment que son âme est encore toute chantante de la musique des guinguettes et du gai clappement des rames dans l'eau calme du fleuve civilisé, au moment qu'il s'étourdit des fastes bourgeois du salon de Madame Charpentier, quel instinct de son devenir lui fait concevoir une œuvre en elle-même un peu maladroite, qui fait penser aux allégories de Fantin-Latour, mais qui est comme la page de titre du grand livre d'images qu'il va peindre jusqu'à sa mort : une *Fête de Pan*? Dans le génie de Renoir l'intuition précède l'influence, elle la crée; nul ne doit moins aux circonstances, il ne connaît que les impératifs de son instinct. En 1881, Alger et Naples lui apporteront la confirmation de cette exaltation de la terre par le rayonnement solaire, dont il vient de pressentir le secret, précédant de quelques années Van Gogh, qui en mourra fou. La couleur perd alors pour Renoir cette simple valeur d'analyse lumineuse, toujours un peu sèche chez Monet, qui restera conforme à l'orthodoxie impressionniste, fondée par lui; le feu qui la concentre et la recuit métamorphose sa substance en émaux et pierreries. Mystère de l'hérédité : on aimerait remonter en l'obscure lignée de Renoir, pour savoir si elle s'ente profondément sur cette terre limousine, cette terre du kaolin, où les hommes, depuis le XIe siècle, et jusqu'à nos jours, se livrèrent toujours avec bonheur, en des techniques diverses, à la sorcellerie des arts du feu? L'adolescent n'a-t-il pas vu avec ravissement la couleur qu'il avait posée sur la porcelaine prendre au sortir du four l'éclat de l'émail?

Le pinceau de Renoir dans la solitude de Cagnes engendre des mondes. Le moindre tableautin de quelques centimètres est une genèse; il recèle en soi toute la magie de la peinture, tout le mystère de la nature, l'indivisibe expansion de la vie, tout entière incluse, avec toute sa force éternelle, dans la plus humble de ses créatures. Un fluide ardent, le sang du monde, de sève primordiale et de feu recréé, circule dans les corps. Toutes les substances en rut s'attirent et se fondent et s'épousent; chacune a part en l'autre. Il n'y a plus de rochers, d'arbres, d'eau, de ciel, ni de sol, mais tout cela broyé, fondu en une matière précieuse; s'il fut un paradis terrestre, j'imagine qu'il fut fait de ce limon. Une telle vision d'un monde, un et multiple, porte notre rêve, loin, bien loin des terres d'Occident, où l'on tenta de faire captives en des formes à l'image de l'homme, les forces du cosmos, jusque vers la pensée panthéiste de l'Inde, qui dans les êtres individuels voyait apparence, illusion, *Maya* et ne leur concédait d'existence que par appartenance à l'Esprit universel, le *Brahman*, l'âme du monde. Si l'on ne craignait de concevoir une pure vue de l'esprit, en rapprochant, par un raccourci aussi hardi, des états de civilisation que tout sépare, temps, distance et connaissance (mais en tout homme, tout l'homme n'est-il pas virtuel?), on serait tenté de dire, reprenant une distinction, familière aux Vedas, que, dans la trinité des voies offertes au sage pour accéder à l'universel, le peintre de Cagnes a choisi celle de l'amour. L'amour, qui dans une sublime indifférence ne se reconnaît plus, ne reconnaît plus en rien qu'élément indifférencié du tout, qui fait l'être, en chaque être du monde, sentir la force qui le pousse

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

à s'y confondre. Ce n'est plus ce mince contact entre deux épidermes, non plus cette attirance de deux âmes éperdues de fuir dans leur rencontre la limite de leur moi, c'est la pariade de tout ce qui a vie, le rut de l'univers, ce n'est plus Cupidon, c'est Éros. « Éros est dans tout ce qui désire, sur la terre, dans la terre et les ruisseaux de l'air, et les ruisseaux de l'eau, sous le poil et la plume et l'écorce des arbres, et le tendre tissu de la peau blonde ou brune que baigne le suc de la vie rouge, rose ou doré. » Cette élévation lyrique de Romain Rolland *(Le Voyage intérieur)*, ne dirait-on pas la description d'un paysage de Cagnes?

Ces œuvres qui nous paraissent si chargées de sens, il est encore beaucoup de nos contemporains pour s'en étonner. Les plus acharnés défenseurs de l'orthodoxie impressionniste, les ont stigmatisées. Faut-il dans la vieillesse de cet homme de génie discerner les faiblesses? Sur elles ne vaudrait-il pas mieux jeter le manteau de Noé? Mais l'abus qui a été fait de ces défaillances par un milieu qui sans doute aux nudités des tableaux demande qu'elles leur rappellent les plaisirs qu'ils aiment à prendre auprès des femmes réelles, oblige à regarder le problème en face. La figure de Renoir est assez haute pour commander cette franchise et mérite qu'on n'adopte pas envers elle cette admiration exhaustive que, pour balancer la défaveur bourgeoise, d'aucuns manifestent indistinctement pour toute Baigneuse issue de ses pinceaux après 1900.

L'œuvre de la dernière période de Renoir suffirait à faire la gloire d'un grand peintre, et pourtant, si on la compare aux œuvres antérieures, elle manifeste des signes certains, non de déclin dans l'ordre de l'esprit, mais de défaillance manuelle. Le zénith de l'art de Renoir est entre 1878 et 1890. Le nombre des chefs-d'œuvre, parmi les plus grands de la peinture, qu'il enfanta en cette décade, confond l'admiration. Lui, pourtant si peu enclin par nature à la définition des formes individuelles, devient en ces temps un portraitiste rival de Rubens et de Van Dyck. Il y a dans un tableau comme la *Tasse de chocolat* tout ce que peut donner la peinture : le charme d'un être, qui a vécu, qui est mort et dont cette mince couche de couleur sur une toile a enregistré par miracle le frêle sillage au milieu des humains; au delà de l'individu, et qui dépasse l'intérêt que nous portons à cette fille d'Hébé, quelque chose qui fait de cette petite bourgeoise un être de légende, quelque chose d'éternel, qui est « la Jeunesse »; enfin si l'on oublie le sujet et l'humain, le tableau transporte notre esprit et nos sens, par la qualité des objets, la beauté pure des formes, la densité des volumes, l'éclat de la couleur. Le plus beau nu de cette époque est cette *Baigneuse blonde*, que j'appellerais volontiers la « Vénus de Milo » de notre temps; elle a toute la grandeur des mythes vivants de Cagnes et pourtant n'a point rompu toute attache avec notre monde. Une longue descendance est issue d'elle : voilà la déesse-mère des sereines créatures de Maillol. Renoir gardera longtemps ce bonheur qui fait jaillir de son pinceau les miracles comme les sources de la baguette d'un patriarche. Elles sont légions ces filles nacrées de la *Baigneuse blonde*, qui, étendues, assises, ou marchant, se laissent porter doucement vers le bois sacré où un dieu va les métamorphoser en dryades, nymphes et faunesses. Pas à pas on suit l'évolution qui fait s'encanailler leur noble visage de déesse. De frimousse il se mue en joli museau, puis devient ce petit mufle bestial que Renoir donne à ses femmes après 1900. Et bientôt nous aurons ces lourds animaux plantigrades, qui vendangeant la terre, sous leurs pieds font jaillir le jus des fleurs et des fruits dans les prairies de Cagnes.

Peut-être cette animalisation de la beauté féminine choque-t-elle inconsciemment l'anthropomorphisme instinctif que le tempérament français doit à ses origines latines. Nous n'aimons pas voir transgresser la figure humaine et ce préjugé, nos contemporains l'on fait payer cher au cubisme. Mais là n'est pas la vraie source de l'inquiétude que nous ressentons devant beaucoup d'œuvres de la vieillesse de Renoir. Je ne reproche pas à ces Baigneuses d'être des maritornes ou des « cuisinières », comme on l'a dit. On sait ce que Rembrandt a fait d'une autre maritorne et le parti qu'a tiré Rubens des grasses et molles matrones flamandes; et quant aux « cuisinières », je ne vois pas pourquoi plastiquement elles ne seraient pas aussi intéressantes que les princesses. Mais ce qui est plus grave pour celles de Renoir, c'est que souvent *elles manquent de style*. Certaines deviennent des formes

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

spongieuses qui semblent se dissoudre dans le paysage où elles nagent comme des larves humaines. On sent trop bien que la paralysie rend pesante et incertaine la frappe du pinceau sur la toile; il manque hélas ! à Renoir, qui se faisait attacher le pinceau au pouce et à l'index, la fermeté, la délicatesse, le délié que la souplesse de la main donne à la ligne, la solidité, la justesse qu'elle confère à la touche. Lui, si amoureux du contour, et qui pour en avoir fait l'enveloppe des formes plutôt que leur prison, jamais n'en renia la beauté — même à l'époque impressionniste, on le sent invisible sous la pulsation chromatique, comme on imagine la position de repos d'une corde vibrante — sa faiblesse physique lui en fait abandonner *le dessein*. La franchise des volumes en souffre pareillement : aux beaux corps denses, éclatant de sève, « pleins à craquer », succèdent trop de ces formes en baudruche, à consistance gélatineuse, où les doigts laisseraient un empreinte. Je sais bien que cette dilatation des formes dans l'ambiance affecte souvent la peinture des vieillards, dont l'âme, avant que de retourner au néant, subit la tentation de cette confusion, comme pour justifier par une tendance naturelle la dispersion cosmique de l'être individuel qui va s'accomplir; Corot, plus que tout autre y succomba. Mais il y a dans cette enflure une défaillance physique qu'il vaut mieux, pour la gloire de Renoir, ne pas dissimuler. Le miracle est que, sous le pinceau du vieil homme en proie à cette horrible gêne, la splendeur formelle des œuvres antérieures souvent se retrouve, comme dans la *Toilette*, la *Baigneuse blessée*, les *Nymphes* du Louvre, ou encore cette extraordinaire *Baigneuse debout* de 1919, un des derniers tableaux qu'il ait peints. On se demande comment le pauvre infirme, au corps disloqué, rivé à une chaise roulante, dont seul le regard, d'une jeunesse éternelle, semblait vivre encore dans un visage de momie, pouvait retrouver assez de force pour vaincre l'inertie qui ankylosait ses membres. La peinture des vingt dernières années de Renoir est un des purs triomphes de l'esprit sur la matière, un des plus beaux miracles d'énergie dont se puisse honorer notre fragile humanité et cela seul devrait arrêter le blasphème sur les lèvres de ceux qui renient le Renoir de Cagnes. Ainsi que l'a dit Octave Mirbeau, quand Renoir était encore de ce monde : « D'un autre on pourrait dire qu'il est infirme, mais non de lui, puisqu'il peut encore peindre, et qu'il ne distingue pas le travail du bonheur ».

La vieillesse de Renoir, plus encore que celle de Titien, montre ce que peut un homme aux prises avec la mort envahissant son corps, quand la flamme de l'esprit brûle toujours dans ce corps desséché comme un sarment. Mais à l'homme perclus de Cagnes il a manqué le secours que trouva le vieux Titien pour aider sa main vacillante : un Palma Giovanne. Guino cependant esquissa ce rôle auprès de Renoir. Preuve qu'il se sentait entraîné quelque peu hors de sa voie normale, le peintre, pour retrouver cette arabesque vivante, cette franchise des volumes qu'il aimait, se tourna vers la sculpture, demandant à un praticien de lui prêter ses mains valides. Je m'étonne que les critiques n'aient pas suffisamment insisté sur cette tentation du relief que représente la crise de 1885. On a parlé de l'influence d'Ingres, de la Farnésine, des fresques pompéiennes, que sais-je encore, et pourtant, on savait les *Grandes Baigneuses* inspirées par Girardon !

A la sculpture, par tradition, le tempérament français se trouve porté. Bien des artistes du XIXe siècle ne semblent avoir adopté la peinture que parce qu'elle était le langage régnant; mais la nostalgie de la forme sculptée ne les quitte pas et dans cette direction souvent ils poussent des pointes. Ainsi de Géricault, de Daumier, de Degas, de Gauguin. Certains même, qui n'ont pas fait de sculpture, en ont, sans qu'ils le sachent, l'instinct. Millet sur l'horizon sans limite érige ses paysans héroïques comme des blocs de glaise; le couteau à palette et la truelle que Courbet manie plus volontiers que le pinceau ne sont-ils pas en peinture des outils comparables au ciseau et à l'ébauchoir? Toujours l'instinct de Renoir lui fit se souvenir qu'il appartenait à une race de tailleurs de pierre. Il en hérita l'amour des volumes, le sens des compositions puissamment rythmées. Le lecteur découvrira avec plaisir toutes les fines analyses où M. Drucker a étudié le « contrepoint » des compositions de Renoir. Dès ses débuts, la *Diane chasseresse*, la *Baigneuse au griffon* sont des statues peintes; et les *Grandes Baigneuses*, dans leur nacre polie comme un albâtre, évoquent le bas-relief. A partir de 1891,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

tous les nus du peintre, qu'ils soient étendus comme des Nymphes, debout ou assis comme des statues, tendent à la forme sculptée. Cette évolution s'accélère après 1900; les variantes des *Grandes Baigneuses* et du *Jugement de Pâris*, les *Cariatides*, la *Danseuse au tambourin*, la *Saône et le Rhône*, les nombreuses Femmes couchées pourraient être transposées en sculpture. Un de ces tableaux l'a été sous la direction de Renoir, c'est le *Jugement de Pâris*. En toutes ces compositions, comme le fait un sculpteur, il les cherche longuement sur le papier, la sanguine à la main.

La piété filiale a fait couler en bronze quelques intentions de sculpture de Renoir. Ce sont des colosses formidables, mais leur chair gémit sous la meurtrissure du métal où il a fallu les incarcérer pour les conserver. Le bronze par son affirmation définitive ne convenait pas au génie de Renoir. Comme il eût été à l'aise avec le marbre ! Comme je le vois bien palpant d'un ciseau aimanté un beau Paros, à la fois dense et pulpeux et non un Carrare sec et dur — fermé — aux froids reflets. Si je cherche dans l'histoire de la sculpture quelque analogie avec les formes sculptées de Renoir, c'est à la *Vénus de Milo* que je pense. Mêmes formes généreuses, seins lourds, « riche taille », — comme on disait au XVIIe siècle, — ventre dru, hanches puissantes, attaches lourdes — je l'imagine —, figure impersonnelle, typique. Même modelé de l'intérieur et non du contour — absence de silhouette —, même irradiation de la forme : le rayonnement de ce Paros fruité entoure la statue d'un halo qui vibre sur le fond vermeil du marbre du Languedoc, et dans une salle voisine la *Vénus d'Arles*, d'une conception formelle d'ailleurs plus ingriste, sa beauté s'étiole dans la prison d'un Carrare à l'épiderme sec et sans vie « qui repousse la lumière », grief fondamental pour Renoir.

Il est certaines individualités si puissantes qu'une vie humaine ne peut suffire à l'épuisement de leurs possibles. La vieillesse de Renoir, « hédoniste » comme tout génie méditerranéen, fut sereine. Pourtant la nostalgie de ces belles formes, qu'il aurait aimé palper, dut parfois le traverser. En lui d'ailleurs l'instinct de la sculpture est plutôt une virtualité qu'une faculté. Les plus grands des humains portent en eux tout un monde, en leur âme sont présents et l'humus du passé et le germe de l'avenir. Telle est la fécondité de cette race française, que certains voudraient nous faire croire épuisée, que, Renoir encore vivant, Maillol déjà s'apprête à transmettre dans le marbre et le bronze le message du grand visionnaire de formes.

« Renoir meurt dans la peau d'un baroque qui s'ignore » a dit M. Waldemar George qui, il y a vingt ans passés, fut en France avec Eugenio d'Ors l'un des importateurs de ce concept « baroque », défini depuis plus de trente ans par les esthéticiens de langue germanique et qui, comme la chose, est resté fort hostile au caractère français. Bien plus complexe que celle du classicisme, cette notion d'ailleurs a été insuffisamment fouillée; il semble qu'il y ait au moins deux courants baroques, qui souvent se rejoignent, mais se séparent par leur position en face du problème de la figure humaine aux prises avec l'universel.

D'autres ont vu en Renoir le grand peintre classique, le « Titien » de la fin du siècle. Ces deux opinions, qui les départagera? Est-il même besoin de le faire? Vers l'une nous inclinerait le peintre des formes, vers l'autre le paysagiste. Ces femmes au bain, a-t-on remarqué qu'elles ne connaissent guère l'eau? Les *Nymphes* du Louvre ce sont des statues de chair — elles ont la position des *Fleuves* antiques gisant jusqu'aux aisselles dans une savane de plantes grasses foulées, de grenades éclatées. Si, comme dit Eugenio d'Ors, le baroque est dans les « formes qui s'envolent » et le classique dans celles qui « reposent », la pesanteur et la répugnance au mouvement des nudités de Renoir, la volonté statique de ses compositions, nous paraissent fort étrangères aux rythmes trépidants et aux folles trajectoires de l'art baroque, dont l'esprit est présent au contraire dans ces paysages, où toute forme distincte s'abolit dans l'innombrable. En fait Renoir, héritier d'une longue culture, réunit en lui toutes les démarches qui furent celles des grands visionnaires de l'Occident. Il est bien un peintre fin de siècle. Épris d'universel, il donne à son rêve un élan panthéiste, mais aussi une figure corporelle. Ses baigneuses sont pétries de toute la substance de l'univers, elles sont faites de ce limon d'âge d'or qui s'étale dans ses tableaux, mais la conception classique

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ne voit-elle pas dans la forme humaine, dans le « microcosme », le résumé du monde? Renoir appartient bien de cœur à cette civilisation de la Méditerranée dont l'imagination créatrice de formes réduisit l'universel à ces systèmes de proportions que sont des corps; l'impalpable infini lui-même dut céder à ces lois; dans les myriades d'étoiles, le Grec contemplant la voûte céleste retrouvait les héros de ses fables et traçait le dessin des constellations.

Occident, Orient, — nordique, méditerranéen, — classique, baroque, — tous ces systèmes dualistes ne sont-il pas des constructions arbitraires de notre cerveau, réduit à appréhender la complexité universelle au moyen de l'intelligence, pauvre arme qui n'a que deux tranchants? Mais cette prison du dualisme est illusoire, le réel s'en échappe toujours. Qu'est donc Renoir? Il n'est pas classique, il n'est pas baroque, — on dirait mieux : il est classique, mais il n'est pas que classique; il est baroque, mais il n'est pas que baroque. Il est encore moins « entre les deux tendances », ce qui n'appartient qu'aux médiocres. Il faudrait créer pour lui une notion qui signifiât à la fois la cadence qui est dans l'esprit et le rythme qui anime l'univers : le *logos* et le *cosmos*. Mais les plus grands échappent toujours à nos définitions. « *Rien ne déconcerte autant que la chose simple* », disait Renoir lui-même. Aussi je laisse à quelque historien de l'avenir, quand le recul du temps aura permis de mieux comprendre ce siècle immense que fut le dix-neuvième, la responsabilité de créer la geôle conceptuelle où sera incarcérée la forme de Renoir, non loin sans doute de celle de Rubens.

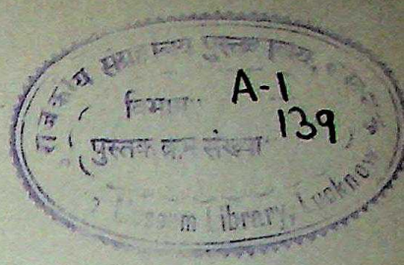
M. Drucker a raison de dire que Renoir « est probablement le dernier de tous les grands peintres dont le talent se soit manifesté dans toutes les branches de la peinture »; on imagine ce qu'il eût été à une époque plus favorable à l'épanouissement d'un libre génie, quand un milieu imprégné de culture eût apporté à son imagination des thèmes qui eussent épargné à son art quelque monotonie, et avouons-le parfois quelque indigence intellectuelle, sous la forme de compositions monumentales, dont les commandes eussent afflué à son atelier, quand l'abondance des talents de reflet lui eût permis de se faire seconder par des élèves empressés à épouser la manière du maître. Comme dit Jacques-Émile Blanche, « il aurait exécuté de la peinture au mètre, au kilomètre, ce qu'on aurait voulu, comme les bons peintres d'autrefois ». Mais si elle n'a pas épuisé toutes ses puissances de créateur de formes, telle quelle, l'œuvre de Renoir n'est que plus héroïque. Qui aurait pu imaginer, à un homme œuvrant seul, une si nombreuse descendance? La fécondité de Titien, de Rubens, et plus tard celle de Corot et même de Delacroix, ne se peuvent comparer à la sienne, car il se firent aider. Certes Renoir n'a pas couvert comme Rubens des hectomètres de murs et ses figures isolées sont des fragments dispersés qui appellent pour s'ordonner en un monde des compositions grandioses qu'un maître d'autrefois, ayant à sa disposition une équipe d'exécutants, eût taillées dans le marbre, coulées dans le bronze, ou peintes sur la toile. Cette chance, Ingres et Delacroix la connurent encore, car ils étaient d'un temps plus clément, où la société bourgeoise n'avait pas encore fait de l'homme exceptionnel un paria. Ingres put trouver un duc de Luynes, pour lui commander un « Age d'Or ». On se prend à rêver d'une telle fortune échéant à Renoir, ce qu'il en aurait fait ! Mais cette œuvre énorme, une des plus considérables qu'ait produites une vie d'artiste, elle a ce prix d'authenticité qu'exigeait le fier génie de ces héros proscrits que furent les Impressionnistes. Tout entière elle est née de ses propres mains, et quand même après la soixantaine ces pauvres mains ne sont plus guère que des moignons, cela n'est point de nature à arrêter l'inlassable amant des formes, le grand rêveur d'universel, qui pendant plus de vingt années encore, poursuivant ses songes, entassera dans l'atelier de Cagnes par monceaux baigneuses, fleurs et paysages ; et quand, se sachant près de la fin, il sentira que tout espoir de se dépasser par ses pinceaux lui est enlevé, ces belles formes, il les relèvera de la civière des deux dimensions de la peinture, pour les faire naître au monde réel où nous vivons.

Connaît-on, dans toute l'histoire de l'art, plus merveilleux exemple de vitalité que celle de ce chantre de la vie?

GERMAIN BAZIN.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



RENOIR

DANS SON ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

INITIATION A LA BEAUTÉ

Si la Renaissance italienne a mérité d'être qualifiée de miracle, quelle aventure plus prodigieuse encore fut l'éclosion et l'épanouissement, en France environ le milieu du XIXe siècle, de talents admirables chez un sculpteur et plusieurs peintres dignes d'être comparés aux plus excellents de tous les âges, tant les chemins où ils pouvaient être tentés de s'engager paraissaient redoutables et par leurs embûches et par leur facilité.

Au moment où naît Auguste Renoir, contemporain à un an près de Monet et de Rodin, si Delacroix est en plein triomphe et, malgré les critiques, jouit des protections officielles, si Ingres fait figure de chef d'École, il se prépare toute une génération de peintres à qui conviendrait une épithète analogue à ce qu'est versificateur par rapport à poète, dont la production abondante et vulgairement correcte ornera les intérieurs encombrés des meubles alambiqués si chers à la bourgeoisie enrichie et à l'aristocratie aveulie du Second Empire. Entre tous ceux-ci, c'est à peine si font figure un Millet, un Diaz, un Courbet et ce qu'ils ont de succès, ils ne le doivent souvent qu'à un certain appétit de scandale ou à des prétextes littéraires étrangers à la peinture. Réalisme venu du naturalisme, maniérisme à la fois précis et factice de l'École, dessin scrupuleux mais amorphe, couleurs tantôt fausses et criardes, tantôt ternes et d'une mélancolie amère, respect de principes qui ne visent qu'à l'effet et s'éloignent de la tradition la plus évidente de l'art français : voici le tableau, à peine poussé au noir, où se résume ce que l'art de l'époque offrait de danger pour des débutants.

Tout ce qu'on a écrit sur les débuts de Renoir ne nous permettrait guère de saisir comment il a pu devenir ce qu'il fut, si nous voulions nous arrêter à l'extérieur d'une biographie. Aussi, sans chercher à satisfaire d'inutiles curiosités, nous invoquerons délibérément le don personnel et, risquons le mot, le génie. Toutes les théories et les fiches généalogiques les plus scrupuleuses ne permettent point de prévoir et donc d'expliquer comment un être, pour qui il y avait bien moins de chances de s'intéresser à la beauté plastique que de se tourner vers toute autre activité, a su trouver en lui des ressources suffisantes pour soutenir son inspiration et son courage au milieu d'épreuves continuelles et des occasions de parvenir à la réussite facile.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

La vie de Renoir est un modèle de ces existences dont la banalité extérieure n'annonce absolument rien qui les différencie des plus ordinaires, mais dont l'activité est comme une flamme destinée à subsister à travers les siècles. Son caractère se complique, nous ne dirons pas même d'une modestie absolue, mais de la bonne humeur la plus difficile à désarmer et d'un éloignement encore plus spontané qu'involontaire pour toutes les prétentions, même les plus discrètes, de chef d'école ou de commentateur de son œuvre. Il est insuffisant de dire que Renoir n'a voulu être qu'un peintre, puisque cela supposerait un choix délibéré; il a trouvé, — ou plus exactement il s'est trouvé, — dans l'art, comme dans le milieu nécessaire à sa vie et il n'a pas plus éprouvé la nécessité de l'analyser qu'un oiseau ne le fait l'air. Mais quand nous constatons cette nécessité essentielle de son existence, nous ne devons point nous limiter à voir en lui comme un arbre qui porterait des tableaux, ainsi que certains critiques trop facilement satisfaits ont décrit La Fontaine : « un fablier qui porterait des fables ». Nous savons que l'univers où habitait le poète, s'il obéissait à des lois bien éloignées de celles de la vie quotidienne, était pourtant soumis à une nécessité qu'il lui fallait reconnaître sans cesse et dont nous pouvons retrouver les principes, même si nous sommes incapables d'en tirer les leçons qu'ils lui inspiraient.

Nous ne saurions conclure, parce que Renoir a paru n'exister qu'en fonction de sa peinture, et que la pratique de son art lui fut naturelle, que toute activité consciente lui soit demeurée étrangère. L'aboutissement merveilleux auquel parvient le génie procède d'un double état : la méditation plutôt que l'application des ressources d'un art ou d'une technique, mais guidée et contrôlée par un désir intime où se rejoignent les divers aspects de l'amour : cette sympathie aussi ardente que lucide pour un être encore extérieur mais non plus étranger, et puis ce besoin attentif irrésistible, pour satisfaire ceux d'un autre, d'accomplir des désirs personnels. Si nous avons insisté sur cet aspect du génie de Renoir, c'est qu'on s'est trop souvent contenté de passer de variations rapides sur l'aspect heureux de ses œuvres à quelques explications techniques sans chercher si cet ardeur durable va plus loin qu'un facile enthousiasme, oubliant l'exemple de la grive chantée par le poète qui reprend toujours son premier trille de peur qu'on ne la croit incapable de retrouver le premier bel élan nso uciant.

Renoir vécut son enfance dans ce quartier du Carrousel dont Baudelaire a immortalisé le bric à brac qui recelait des toiles, alors dédaignées, du siècle précédent.

La proximité du Louvre offrit à l'enfant un domaine où il trouva bientôt de quoi nourrir ses aspirations. Bien que les frères Goncourt se soient attribué le rôle d'inventeurs du XVIIIe siècle, vers le moment même où le petit Renoir, âgé de dix ans, va commencer son apprentissage, notre plus grand musée, sans avoir déjà tous les trésors du XVIIIe siècle qui l'ont enrichi depuis, possédait des œuvres de cette époque où tout semblait contribuer à donner un aspect aimable à la vie de société.

La première toile qui « m'empoigna » fut la « Diane au bain », a confié plus tard Renoir. Aujourd'hui on éprouve bien quelques réticences devant l'aspect un peu conventionnel de la composition et surtout devant l'assemblage, trop attendu pour un tableau de chevalet, des attributs familiers de la jeune déesse, des draperies et du paysage, — si ingénieusement secret vers le fond et si galamment ouvert pour nous, — et on finit pourtant par se rendre à la séduction, presque à la limite de la sensualité, mais toujours en deçà d'une insistance déplaisante, qui émane de ces corps où la gracilité souligne la jeunesse avec une évidente volupté. La filiation artistique entre Renoir et cette école est si directe qu'il est inutile de la souligner. Il s'agit plutôt d'une parenté naturelle entre eux, d'une prédilection pour un type féminin que Colette a défini avec sa justesse habituelle : « Le mot rondelette, si oublié, peint un genre de beauté qui, croyez-moi, est proprement enivrant quand la beauté est adolescente ».

Les étapes de cette période où s'élabore le métier naissant de Renoir, ne nous expliquent guère ce qu'il devait représenter plus tard pour nous. Son passage chez un marchand de stores pour les missions, après la fermeture des ateliers de décoration de porcelaine où il fit ses premières armes, a été décrit en des propos recueillis sous des formes assez semblables entre elles. Il semble bien que Renoir ait retiré de la première technique qu'il avait reçue une certaine virtuosité, due peut-être à l'obligation de travailler aux pièces. Mais sa fécondité naturelle se décelait déjà, puisqu'il paraîtrait qu'il exécutait avec tant de rapidité et d'adresse ces sujets religieux qu'il provoqua l'étonnement à la fois admiratif et agacé de ses camarades et de son patron. Puisque nous avons déjà indiqué certaines affinités avec le XVIIIe siècle, nous ne pouvons nous empêcher de nous souvenir que Fragonard débuta lui aussi dans la peinture pieuse pour s'en écarter définitivement, comme le fit Renoir ; chez l'un, comme chez l'autre, le spectacle du monde dans ce qu'il a de plus sensible suffit à décrire les délices de la Création.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum, LUCKNOW

Nous ne possédons qu'une seule des toutes premières œuvres de Renoir : le *Portrait de sa grand'mère* (Pl. 1). Nous ne pouvons le dater exactement, mais comme nous savons que celle-ci mourut en 1857, il s'agit au plus tard d'une toile de la seizième année. Malgré une certaine inexpérience et le fait évident que nous sommes en présence d'une étude plutôt que d'une toile achevée, nous découvrons ici, sans avoir à forcer les choses, quelques traits qui indiquent la personnalité de l'artiste telle que nous la retrouverons dans les œuvres achevées de l'avenir. Le fond, à lui seul, par sa variété et une certaine transparence, indique déjà une notion des valeurs bien supérieure à ce que l'étude seule aurait pu lui enseigner, et il y apparaît une vivacité exceptionnelle pour voir et observer. Mais ce qui annonce peut-être le plus nettement le Renoir à venir, c'est la souplesse avec laquelle sont exécutés les blancs. Ceux-ci, bien qu'en pleine pâte, ont une transparence et une fluidité qui, en dépit d'une gaucherie indéniable, font présager ce que seront à deux étapes très différentes de sa carrière, la robe de la grande *Lise*, — la « Dame en blanc » du Musée d'Essen (Pl. 7) —, ou le portrait de *Madame Thurneyssen avec son enfant*. On insisterait aussi volontiers sur l'importance que prend le regard aigu à l'éclat sombre, mais dont l'expression est très différente de celle des femmes de la maturité de Renoir. Ce qui nous frappe, par une certaine ironie des choses où se décèle également l'aspect le plus général d'une évolution artistique, c'est de voir Renoir s'attacher dès sa jeunesse à peindre une femme, mais vieillissante et dépourvue de toutes les grâces qui le séduisirent tant de fois, et passer, à mesure que les années lui viennent, vers des modèles toujours plus jeunes et aux formes toujours plus plantureuses, comme si lui-même était demeuré intact et avait conservé la fougue des premières années.

Dès ce moment, Renoir a dû fréquenter un certain milieu artistique, et nous savons que sur les conseils de son ami Laporte, il entra dans l'atelier de Gleyre. Celui-ci était un élève d'Ingres, d'origine suisse, et c'est là que Renoir connut plusieurs des peintres qui devaient composer la première équipe des Impressionnistes. Le séjour de Renoir dans l'atelier fut d'ailleurs bref, mais il dut y acquérir un goût pour la précision et pour l'importance de la technique qu'il conserva toute sa vie.

On aimerait à montrer ici l'action, en apparence contradictoire, que l'étude des maîtres exerce sur la moyenne des artistes et sur ceux qui sont doués d'une personnalité accusée. Les uns recueillent des recettes et prennent des sujets, les autres cherchent comment on peut traduire un état d'esprit par des procédés matériels et appliquent cette leçon à leurs propres aspirations. Ce lieu commun permet de saisir la différence qu'il y a entre un poncif et un exemple.

Renoir à ce moment va subir, non seulement l'influence d'un groupe, mais aussi celle des musées à laquelle nous avons déjà fait allusion ; il ne s'agira cependant plus du XVIIIe siècle, mais maintenant de Delacroix. Il ne serait pas impossible de retrouver l'empreinte de celui-ci dans le dessin de Renoir et la conception qu'il se fera du corps humain. La jeune captive traînée par le cheval dans les « Massacres de Scio », par la magnificence de son corps et surtout la somptuosité de son éclat, jointes à un certain équilibre des volumes, présage les femmes de Renoir; mais si Delacroix a saisi ce prétexte pour exaspérer l'exquis tourment de son modèle, jamais on ne rencontrera chez Renoir ces paroxysmes trop tumultueux pour sa nature sereine.

On a montré que Delacroix a été pour Renoir un intermédiaire plus encore qu'un exemple. C'est à travers lui que Renoir aurait reçu la leçon de Rubens et des Vénitiens. Renoir n'a sans doute repris la technique de Rubens qu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire au moment où les transparences prennent chez lui tant d'importance que le fond blanc de la toile semble apparaître partout, et il ne l'adopta d'une façon uniforme qu'au bout de bien des années, mais il avait compris très tôt les ressources qu'offre l'empâtement quand on sait en limiter l'emploi à certains effets. Quant à la transparence, nous savons que Delacroix la chercha de bonne heure, puisqu'à vingt-quatre ans l'examen des gouttes d'eau sur le corps des naïades dans le « Débarquement de Marie de Médicis », lui en révéla le secret, dont il s'empara pour réussir une impression analogue dans « La Barque de Dante ».

Nous pourrions de même nous arrêter de nouveau devant la captive des « Massacres de Scio » et détailler tout ce que la coloration doit à la tradition italienne, Or, ici, le problème si délicat des influences est facile à limiter puisque Delacroix est avec Courbet le seul sans doute des très grands peintres du XIXe siècle qui ne soit jamais allé en Italie, et nous pouvons affirmer que c'est au Louvre qu'il a reçu la leçon des Italiens.

Entre tous les romantiques, Delacroix était le plus disposé à profiter de l'appoint venu d'une civilisation pittoresque. Le chicaner sur le choix de ses sujets, c'est ne le comprendre en rien. Ce que le peintre de « La Mort de Sardanapale » voyait surtout dans ces vastes machines, c'était l'occasion d'opposer des masses colorées, sans se soucier du motif choisi. Aldous Huxley a fort bien vu pourquoi les ciels tropicaux n'ont jamais trouvé de peintre capable de nous en offrir une image égale à leur lumière dévorante et à leur bariolage effréné; leur éclat trop ardent interdit ces transitions de nuances qui sont pour nous le moyen de percevoir une harmonie colorée, et la brutalité des contrastes aboutit bientôt, non pas à la puissance recherchée, mais à la monotonie d'une carte d'échantillons.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Ainsi, nous pensons que c'est dans les sujets d'intérieur, où le chatoiement des étoffes prend une valeur plus précieuse dans la pénombre des pièces aux petites fenêtres, aux murs revêtus de faïence, que Delacroix a le mieux discerné la poésie réelle de l'Orient.

Renoir a su éviter le danger d'un thème exotique qui s'allie trop aisément à un goût du bric-à-brac, à une atmosphère de bazar. L'exotisme, c'est cet arsenal d'objets disparates qu'Ingres disperse dans certaines de ses œuvres, et qui n'est pas seulement le turban ou la guitare d'une odalisque, un gilet court, un pantalon bouffant, mais qui est même le casque de Roger délivrant Angélique, ou les chaînes de montre ou les bijoux d'une bourgeoise de Paris : simples prétextes à faire jouer la subtilité du pinceau. Pire encore, c'est le clinquant aujourd'hui terni d'un Gustave Moreau, pacotille pour symbolistes du XIXe siècle décadent. Renoir, à travers Delacroix, a su ne retenir de la leçon que la richesse d'un orientalisme où triomphe plutôt une vie secrète, faite de la chaleur des corps et de la lumière et en ne s'attachant lui-même que bien rarement à l'accessoire.

Parmi toutes les œuvres de Delacroix, nous connaissons le thème pour lequel Renoir a marqué une prédilection particulière. S'il commença par copier, dans une manière personnelle mais très fidèle, « La Noce juive », il éprouvait de l'enthousiasme pour « Les Femmes d'Alger », qu'il tenait pour « le plus beau tableau qu'il y ait au monde ». Le prestige de cette toile fut si grand sur lui que, près de dix ans plus tard, Renoir la reprit à sa façon. Nous dirons en son temps son échec et la tentative manquée du *Harem* (Pl. 17).

Nous ne connaissons pas la première toile que Renoir a exposée au Salon ; c'était une *Esmeralda* très sombre et peinte au bitume, qu'il détruisit plus tard. Mais le sujet même nous indique qu'il avait accepté lui aussi le message romantique et l'idée de prendre un modèle dans la littérature de 1830.

Georges Rivière a possédé une toile de la même époque, une *Femme endormie*, où nous aurions peine à reconnaître un Renoir et que nous attribuerions tout autant à Carrière pour ce qu'elle a de brumeux, ou à Fantin-Latour, illustrateur de Wagner, pour la valeur ivoirine des chairs dans la pénombre ; cependant, l'éclat translucide d'une légère draperie blanche et le modelé généreux du ventre sont un signe où nous devinerions peut-être Renoir.

Toute différente nous apparaît la petite *Romaine Lancaux* (Pl. 5) qui est le premier de ces nombreux portraits d'enfants auxquels Renoir s'est appliqué. Ce qui nous frappe ici, ce n'est pas tant le charme extrême du sujet, bien qu'il s'agisse d'une petite fille à la pose pleine de simplicité, que l'harmonie entre la toilette, le visage et le fond. Nous ne trouvons pas encore, dans ses yeux vifs au regard direct, cette lueur assoupie que Renoir donnera plus tard aux prunelles, mais, dans le modelé délicat du visage, se lirait peut-être un souvenir de Corot, tout aussi bien que dans le gris aux modulations atténuées de la robe. Cette fraîcheur si pure est déjà d'un artiste pour qui l'éclat de la peau et des chairs sera un thème où déployer les ressources les plus heureuses de son talent. Moins nettement peut-être que l'influence du maître de Ville-d'Avray se percevrait comme un écho de certaines peintures de l'École espagnole. C'est moins le sujet, que la facture du gris de la robe, qui évoquent à notre esprit « L'Infante Marguerite-Marie » de Velazquez.

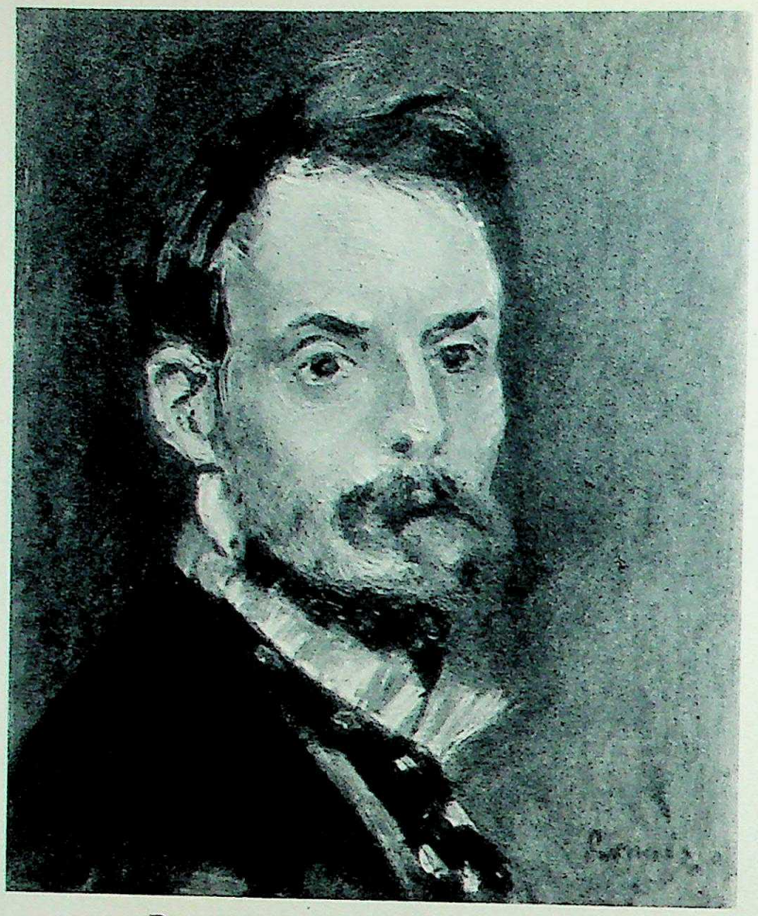
Renoir nous semble donc dès ce moment capable de produire des morceaux d'une technique très variée, et les difficultés que nous rencontrerons dans la suite pour classer dans une chronologie certaine des toiles non datées se justifient dès maintenant par cette variété qu'ont des œuvres dont l'année nous est cependant connue.

Vers ce moment, Renoir entre en relations avec le milieu qui jouera un rôle si important dans l'évolution de son art, et qui influera sur une période de sa vie ; il s'agit des premiers Impressionnistes. C'est sans doute par Bazille qu'il prit contact avec eux. Bazille fut pendant quelques années le compagnon de son existence, puisque bientôt ils vécurent ensemble et ne se séparèrent qu'au moment de la guerre de 1870 où Bazille allait être tué. Par Bazille, Renoir connut Monet et Sisley. Si Monet était de dix ans à peu près le cadet de Pissarro, il fit pourtant figure de chef d'école; c'est lui surtout qui découvrit l'importance du plein air; même si l'on ne néglige pas le souvenir des peintres de l'école de Barbizon, et le fait que souvent les uns comme les autres se rencontrèrent devant des « motifs » analogues selon les hasards de leurs résidences. Mais ni les uns ni les autres n'ont encore entendu cette leçon, qu'après avoir contemplé un coucher de soleil, sur la falaise de Pourville, Delacroix donnait à Français, quand il lui criait en s'éloignant « : De mémoire, Français, de mémoire ! », celle-là même que Renoir retrouvera quand il discernera comment un sujet exécuté en pleine campagne peut être repris à l'atelier. Si certains trouveront dans ce principe rigoureux du plein air l'épanouissement de leur

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

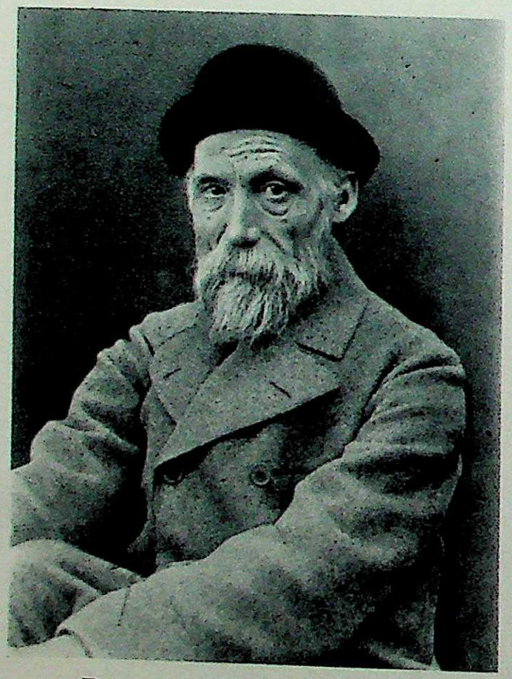
RENOIR DANS SON ATELIER — 1914

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



PORTRAIT PAR LUI-MÊME EN 1875

PHOTOGRAPHIE EN 1861



PHOTOGRAPHIE VERS 1900

PORTRAIT PAR LUI-MÊME EN 1910

PHOTOGRAPHIES ET PORTRAITS PAR LUI-MÊME

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

talent, d'autres lui devront une sorte de contrainte aussi gênante peut-être que le confinement dans l'atelier. Nous ne voudrions point définir dès maintenant, si même nous y parvenons, ce qu'a été l'Impressionnisme, puisque, pour Renoir tout au moins, ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard qu'il jouera un rôle de premier plan dans son évolution. Ce qui importera surtout, c'est le fait d'appartenir à un milieu et par là, poursuivre sa recherche, malgré tous les obstacles que l'on sait, entouré d'amis qui ne lui marchanderont pas la sympathie.

C'est à l'occasion de séjours qu'il fit avec ses amis dans la forêt de Fontainebleau que Renoir rencontra Diaz, dont les conseils contribuèrent à lui donner le goût du plein air. Nous avons peine aujourd'hui à discerner dans ces féeries où des points jaunes et rouges correspondent si peu à une impression de nature véritable, ce que la peinture de Diaz pouvait avoir d'original à cette époque ; elle nous paraît au contraire correspondre parfaitement aux fêtes assez frelatées de la société du Second Empire. Au reste nous voyons mal où, dans les œuvres de Renoir, se révèlerait le souvenir de Diaz, à moins que l'on n'en décèle des traces dans le fond de la *Lise* (Pl. 7) du Musée d'Essen. La disposition qu'offriront *Les Champs-Élysées* de 1867 pourrait aussi se rapprocher de certains Diaz et une note rouge, à laquelle Meier-Graefe a fait allusion, y est peut-être un écho du peintre espagnol.

Nous avons délibérément rapproché des influences qui s'exerceront successivement au cours de plusieurs années ; le temps, en effet, où elles se sont manifestées importe moins que la période sur laquelle s'étendra leur effet ; par une tendance naturelle, quelle que soit la disparité des afflux extérieurs, l'unité finit par se faire dans l'esprit et l'être même de l'artiste qui les assimile, et la leçon qu'il en tire nous importe bien plus que la stricte chronologie des éléments qui l'ont constituée. Si l'on peut, en effet, reconnaître des réminiscences dans une toile aussi précise, quand on y réfléchit, que *Le Cabaret de la Mère Anthony* (Pl. 2), combien cette scène est encore plus révélatrice du talent de Renoir ! Quand on voit ce groupe de jeunes hommes attablés dans une auberge, nous pensons bien que celui qui les a peints avait regardé les scènes d'intérieur où Courbet a reproduit la vie des chasseurs franc-comtois. Combien cependant on aurait tort de voir ici comme un manifeste, qui correspondrait à l'indignation qui avait animé la jeune école devant les sarcasmes dont on venait d'accabler « L'Olympia » de Manet et dont l'écho se prolongeait dans les causeries du café Guerbois dont Renoir était l'un des habitués. Cependant, la façon délibérée dont l'artiste a reproduit des caricatures illustrant le mur au fond et la familiarité voulue des attitudes, ainsi que la reproduction fidèle des costumes, disent une volonté de réalisme dont Renoir se défera vite, tant sa nature est rebelle à tout parti pris intellectuel. Des allusions aux théories sociales qui s'opposaient à la vie artificielle de la société bourgeoise ne sont pas non plus absentes. Mais à côté de ces éléments éphémères, dans l'art de Renoir, se rencontrent des détails plastiques indices essentiels de l'œuvre future. Dans le dessin, peu de traits caractéristiques. Cependant chez le personnage du centre, qui serait paraît-il Renoir lui-même, le tracé du nez, du front et de la barbe, offre ces rapports et même ces inflexions habituels dans ses autres portraits, et surtout l'éclat sombre des yeux annonce le regard qu'il reproduira tant de fois. Une certaine nonchalance dans le maintien de la jeune femme, démentie peut-être par le pli attentif des paupières, présage cette indifférence que les femmes de Renoir, même celles dont l'allure semblera la plus plébéienne, auront pour les travaux domestiques. Renoir, qui de plus en plus se contentera de peindre des sujets à personnage unique, s'est attaché avec l'ambition de la jeunesse, à composer un groupe, mais sans parvenir tout à fait à atteindre une harmonie satisfaisante. L'intérêt se disperse entre des motifs habilement venus, mais d'une nature si opposée que l'unité se fait mal; nous songeons à l'amusante nature morte que constituent la pile de vaisselle, les fruits, la serviette, et à côté de cela, le profil perdu de Sisley avec son vaste chapeau, et enfin, tout en bas, le caniche dont la tête se détache en pleine lumière comme pour offrir un visage dévoué et grognon, alors que son corps traité très largement nous semble se perdre dans la surface du plancher.

Bien que nous ayons peine à préciser à quel moment les traits caractéristiques de l'Impressionnisme commenceront à se dégager chez Renoir, c'est vers cette même saison qu'il est sollicité lui aussi par les bords de la Seine, où les adeptes de la nouvelle école vont poser si souvent leur chevalet.

Le coin de paysage qui, entre tous, a le plus tenté ce groupe, est cette Grenouillère de Bougival décrite par Maupassant dans plusieurs de ses nouvelles. L'une d'elles, nous permet d'identifier d'une façon précise cette espèce d'embarcadère surmonté d'un seul arbre autour duquel, dans tant de toiles de Monet, de Renoir et de leurs amis, la lumière joue sur la surface éloignée du fleuve comme sur les petites vagues proches de la

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

berge où viennent se briser les reflets du feuillage, des coques vivement colorées des bateaux, des toilettes bariolées. Aujourd'hui il n'y a plus de différence entre le monde des canotiers de 1868 et celui de 1888. Pour nous, c'est toujours la même bande d'étudiants qui prolongent indéfiniment leur séjour au Quartier Latin, avec leurs amies qui ne sont plus des « lorettes » mais des grisettes. Fils de famille, jeunes modistes en rupture de rubans, ou lingères en rupture de fer à repasser, c'est le milieu souriant et bon enfant où Renoir va évoluer pendant vingt ans.

L'aspect un peu anecdotique de ces remarques est moins éloigné qu'il ne semble de la peinture impressionniste. Si Monet est celui qui transmit, — bien qu'il refusât toujours de faire figure de chef d'école, — non pas tant la doctrine que les principes et aussi les procédés, Renoir est celui qui par nature, dépassant un art qui veut fixer, sans les immobiliser, le chatoiement de la lumière et un instant du jour, dans ce que ces éléments ont de plus fluide, se trouvait le mieux disposé à saisir les correspondances entre ces motifs et les scènes les moins apprêtées de l'existence. Le lien qui pouvait unir chez les Goncourt leur amour pour les peintres du XVIIIe siècle et leur passion pour les estampes japonaises, se trouve sans doute dans la façon dont les sujets, qu'il s'agisse de scènes domestiques ou parfois de scènes d'apparat, sont toujours vus, dans les uns comme dans les autres, sous un angle où l'œil retrouve la forme fugitive d'un mouvement ou d'une scène. De même que Saint-Aubin représente une revue en plaçant au premier plan les spectateurs qui se hissent pour apercevoir les soldats, de même Hokusaï cantonne l'immobilité sacrée du Fuji en dessous d'une poutre, marquant le même parti pris de traiter un sujet noble par le côté anecdotique. La répugnance que Courbet manifestait à un jeune peintre qui partait pour l'Orient : « Quel besoin d'aller dans les Orients !... vous n'avez donc pas de pays ? » existe implicitement chez Renoir dont on connaît les préventions contre l'art japonais. Ce familier des rues de Paris, qu'il savait voir, ne comprenait point la nécessité d'aller chercher au loin le modèle qu'il avait sous les yeux.

Par la pente de son humeur sympathique, il était enclin à considérer comme des manifestations agréables de la vie les tranches les plus banales de l'existence quotidienne. Ce sont ces dispositions de Renoir qui, en dehors même de la rencontre accidentelle d'un milieu, lui firent partager les principes qui guidaient certains peintres. Il semble en effet que si Renoir n'avait pas fréquenté le groupe du café Guerbois, il aurait par sa propre pente traduit sa vision par des moyens assez voisins de ceux qu'il a adoptés.

Ce n'est vraiment qu'à partir de 1871 qu'il s'est rangé parmi les Impressionnistes, à l'époque où ceux-ci vont constituer une école militante, mais les aspects les plus significatifs du mouvement commencent à paraître cinq ou six années auparavant. On a longuement épilogué pour savoir si l'importance doit être attribuée plus spécialement à la lumière, à la couleur ou au choix d'un certain milieu. Nous insisterons, quand il le faudra, sur ceux de ces éléments qui correspondent plus exactement à l'art de Renoir ; reconnaissons dès maintenant que cette analyse est assez stérile, persuadés comme nous sommes que la synthèse, — puisque synthèse il y a, — se fait dans l'intimité de l'être du créateur selon une psychologie dont les lois nous sont moins étrangères que les liens qui les unissent.

Combien, en effet, ces développements intellectuels paraissent inadéquats quand on examine un tableau aussi accessible que *La barque*. On ne saurait nier que la composition n'ait obéi au souci de produire un effet de surprise. Habitués comme nous le sommes à ces peintures où, dans un paysage, l'importance du sol finit par supprimer le ciel et où le motif principal se trouve relégué dans un coin inattendu de la surface offerte, nous saisissons mal ce qu'il y avait de révolutionnaire dans un morceau comme celui-ci. De plus, le personnage principal n'est évidemment pas cette jeune femme accroupie sur le siège de son canot, mais le reflet de la lumière sur l'eau, ainsi que sur sa robe et sur le plat-bord. De même l'image de la barque dans l'eau au premier plan renouvelle par son interprétation tant de scènes aquatiques des écoles antérieures.

A première vue, la différence entre cette toile de Renoir et celle de Monet, à peu près contemporaine, qui représente le même sujet, n'est pas si facile à distinguer. Dans l'un comme dans l'autre, le motif principal n'est point tant la scène représentée que l'occasion de faire varier les couleurs. Mais alors que l'on voit Monet passer de couleurs plates, étalées en surfaces unies qui s'opposent brusquement pour faire valoir les taches de lumière à travers le feuillage, par exemple dans les « Femmes dans un jardin », pour aboutir à une palette vive, mais où la juxtaposition de touches très voisines donne de la solidité à l'ensemble, on s'aperçoit que Renoir possède déjà cette atmosphère ni brumeuse, ni heurtée, ce halo lumineux où il trempera les choses. Même à l'époque où il sera amené à ne peindre point d'autres paysages que ceux du midi, nous verrons qu'il incline toujours à suggérer ces vibrations ardentes qui frappent le regard dans la lumière méditerranéenne. Le problème de l'espace aussi, sera toujours résolu par lui d'une façon moins architecturale et plus sensible que chez Cézanne ou moins angoissante que chez Van Gogh. Les groupes de promeneurs qui se profilent sur les bords de la Seine ou sur les embarcadères sont, dans la plupart de ses toiles, plus nombreux que chez Monet,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

et, bien qu'ils soient souvent à peine indiqués, il s'en dégage une sensation de masse et de densité. Déjà, à côté de l'art plus sévère et surtout plus concerté de Monet, se manifeste chez Renoir l'acceptation souriante de détails plus flatteurs : une branche d'arbre, une robe plus largement étalée, et, ici ou là, une voile dont la blancheur souligne, sans l'accuser tant elle paraît faite pour cet élément, la fluidité de l'eau.

Sa technique est alors assez voisine de celle de bien des Manet et de quelques Monet de la même époque, l'orientation des coups de pinceau contribuant au dessin. Si la couleur est déjà formée par des petites touches où interviennent des bleus, des rouges et quelques nuances plus délicates, la tonalité générale est tout de même plus uniforme, et tire sa valeur et son charme d'une nuance verte dominante.

Parmi les modèles qui ont inspiré l'artiste, l'un des premiers est cette Lise dont il a reproduit tant de fois la silhouette ou les traits aux environs de sa vingtième année. Les éloges si largement dispensés à la grande *Lise* du Musée d'Essen (Pl. 7) nous semblent s'adresser pour beaucoup à la précocité de l'artiste. A côté de traits où se révèle déjà un talent hors pair, nous ne pouvons nous empêcher de regretter une personnalité encore imparfaitement affirmée ; nous songeons ici à une disparate entre le postulat d'une scène de plein air et le souvenir trop évident de la lumière de l'atelier ; si l'intention est soutenue avec maîtrise pour la figure même, le sous-bois s'apparente vraiment un peu trop à ces paysages sylvestres de l'École de Barbizon et à certains troncs d'arbres de Courbet, où cet ami truculent du naturel a adopté des conventions qui, pour lui être personnelles, tournent souvent au poncif. Le tronc au reflet argenté, et surtout l'insistance avec laquelle se détachent certaines lumières, nous invitent d'une façon trop pressante à nous souvenir qu'on a refusé de faire « tourner » un volume selon les lois de l'École, qu'on a recueilli l'image changeante des rayons de soleil à travers l'écran des feuilles. Mais sollicités par ce rideau sur lequel se détache avec tant d'éclat la jeune femme, nous oublions ce qui l'entoure, et ses nuances vertes et brunes deviennent seulement le fond le plus juste pour faire valoir les nuances de sa robe. Entre tous ceux dont on a cité le nom à propos de cette toile, — tels Franz Hals et Goya, que Renoir connaissait certainement fort peu, n'étant jamais encore sorti de France, — nous voudrions parler ici du célèbre portrait de « Nelly O'Brien » où Reynolds a concentré la lumière sur le vêtement et a laissé le visage dans l'ombre. C'est ce parti pris qui donne toute sa valeur au grand portrait de *Lise*. Alors que l'espace situé en arrière de la femme nous laisse si incertains sur sa profondeur, le peintre a su, par un jeu très subtil des reflets, non seulement indiquer le volume de la petite ombrelle de dentelle, mais la suspendre au premier plan. Le passage de celle-ci à la pénombre du visage, puis le blanc assez soutenu de la robe dont la mousseline recouvre le blanc plus consistant d'un « dessous », et la façon dont la courbe à peine indiquée de la ceinture vient mourir sur le bouillonnement de la traîne ramenée au premier plan, donnent tour à tour cette sensation, si rare, d'un vêtement qui recouvre un corps et de la place qu'il occupe dans l'espace. On a vanté la grâce de cette nuance candide qui convient si bien à une parure féminine; on a admiré les modulations si nombreuses du blanc et du gris; enfin, on a marqué avec toute la délicatesse nécessaire, le charme qui se dégage de la transparence des manches sur la chair des bras et l'agrément du petit ruban qui enserre le poignet. Nous sommes sensibles aussi à la délicatesse avec laquelle les mains, non seulement sont traitées, mais aussi sont situées. Dans l'atmosphère qui baigne tout le corps, la valeur que peuvent donner certaines ombres, habilement disposées aux jointures des phalanges, leur prête une animation et un relief qu'un tracé plus linéaire n'eût pas obtenu.

Avant de passer à plusieurs toiles où Renoir a cédé à l'influence du réalisme, nous allons trouver une autre œuvre où les anciens principes de l'académisme sont acceptés de façon plus formelle ; nous pensons à l'*Enfant au chat* (Pl. 8). Le souvenir de Manet est évident, mais il s'agit sans doute moins de Manet lui-même que de la tradition vénitienne ou espagnole reprise par lui. Cette œuvre qui annonce déjà beaucoup pour la technique présente un autre intérêt pour nous : c'est le seul nu masculin que l'on possède de Renoir. Nous aurions une certaine peine à nous associer à ceux qui soulignent la gracilité du corps comme une imperfection de cette œuvre : il y a dans ces lignes la grâce incertaine d'un corps à peine formé. Et Renoir a su conserver une nonchalance dans le regard et un désordre dans la chevelure qui sont en harmonie absolue avec le sujet. L'ombre des mains et leur modelé, ainsi que le dessin de la narine et des lèvres, marquent seuls un relief plus accusé. Nous allons voir pendant quelque temps, avec un certain regret, Renoir abandonner le charme d'un métier si brillant, pour écouter des leçons plus impérieuses et d'une éloquence un peu trop exigeante.

Bien qu'elles leur soient légèrement antérieures, nous croyons ne point forcer les choses en rattachant la *Diane chasseresse* à la *Baigneuse au griffon* et au *Ménage Sisley*, où se retrouve également l'ascendant de Courbet. La leçon du maître d'Ornans se reconnaît non seulement dans la peinture plutôt sombre, et où les bitumes jouent un rôle prépondérant, mais aussi dans l'anatomie assez réaliste des modèles et, pour les deux nus, dépourvus de la grâce coutumière aux femmes de Renoir. Le pelage de la biche dans la *Diane* vient aussi

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

sans doute de Courbet ainsi que, dans la B*aigneuse au griffon* (Pl. 11), plusieurs des détails de la présentation, telle la jeune femme étendue au deuxième plan et dont le visage s'accuse sur le fond, et puis, de l'autre côté, cette échappée claire sur la rivière, visiblement exigée par des besoins d'équilibre. Mais, dans le coloris, les tonalités roses sont bien de Renoir et aussi un accent dans les formes qu'adoucit parfois le jeu des ombres. Malgré la précision excessive de la toilette blanche que tient la main de la baigneuse, la légèreté du tissu est rendue avec cette virtuosité qui s'ignore et dont nous avons loué déjà l'agrément.

Le Ménage Sisley (Pl. 4), s'il est une transposition déjà toute personnelle de l'influence de Courbet, porte aussi un souvenir de celle de Bazille, dont nous possédons si peu d'œuvres, et sa parenté avec la « Réunion de famille » du Musée du Louvre est certaine. Nous pensons surtout à la façon un peu brusque dont les plans s'étagent et dont les groupes se composent les uns par rapport aux autres. De Courbet viendraient plus précisément l'importance donnée à la robe de la femme et la surface un peu cassante de l'étoffe, ainsi que la facture, à la fois minutieuse et large, des reflets de la soie. L'éclat plus vif du boléro et l'expression assez morose et pourtant affectueuse de cette beauté brune ne nous sont point inconnus. Ce qui pour nous sera plus original, et exceptionnel dans l'œuvre de Renoir en ce temps, c'est la nature de cette composition où les corps s'inscrivent dans un vaste losange orienté légèrement de biais. Le thème coloré contrebalance ce motif ; le gris du panier et du pantalon rehaussent l'éclat des tissus, et le blanc de la chemise et du gilet enlèvent au noir du vêtement quelque chose de son insistance. La position réciproque des deux corps établit toute une série de lignes brisées, souvent croisées en diagonales, qui donnent aux volumes toute leur importance. L'opposition que l'on a vantée dans la gamme des différents verts du fond, plus clairs en haut, plus sombres à droite, plus uniformes sur le gazon, malgré certains coups de pinceau, ne nous semble pas mériter tant d'éloges. Combien le plaisir que nous procure cette œuvre est différent de celui que dégagent tant d'œuvres de Renoir ; son attrait vient plutôt de la sensibilité que traduisent les attitudes et surtout de l'expression de tendresse empreinte sur le visage de l'homme.

On ne saurait marquer comme un évènement décisif dans la carrière de Renoir un fait extérieur qui pouvait aussi peu affecter son talent que la guerre de 1870. Bien des détails nous ont été donnés sur les circonstances où pendant ces quelques mois se déroula la vie de l'artiste ; la rencontre de son chef immédiat, le capitaine Darras, lui fournit un certain nombre de modèles où son talent allait s'appliquer, sous une forme renouvelée. Cette interruption cependant, — et nous savons que toute sa vie Renoir fut un peintre de chaque jour, — n'est point sans avoir eu un certain retentissement dans la suite. Pendant un an ou deux il exécute encore des toiles où la différence avec les œuvres antérieures se marque assez mal. Mais il va bientôt se trouver mêlé d'une façon active à la bataille « impressionniste » et, dès 1871-72, cette époque nouvelle de sa carrière s'annonce déjà.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,
LUCKNOW.

CHAPITRE II

A TRAVERS L'IMPRESSIONNISME

NOUS étudions une époque de l'art français où s'est produit un phénomène presque inouï : la division des milieux artistiques en deux clans, d'une part les élèves de l'École et leurs maîtres, à qui sont réservés les honneurs et les commandes publiques et qui sont tous également dépourvus de mérite, et de l'autre un groupe peu nombreux où vont briller les talents les plus admirables que le monde ait peut-être connus ainsi rassemblés depuis près de trois siècles. Naguère encore, un Delacroix, bien qu'il ait fait longtemps figure de réfractaire, jouissait de hautes et efficaces protections, et le talent d'un Chassériau, élève d'Ingres et disciple respectueux de toutes les traditions, promettait les plus beaux espoirs. Cette fois, la rupture est totale. Pour comprendre une aventure comme celle-ci, il faudrait comparer la peinture d'École, à l'époque qui nous occupe, avec ce qu'était devenue la tragédie classique à travers Voltaire et surtout après un Ponsard, lorsque apparut le drame romantique. La querelle soulevée autour de l'Impressionnisme est du même ordre que la grande bataille littéraire de 1830. Encore faut-il noter que les Romantiques entendirent presque aussi mal le message de Shakespeare que les champions de Racine étaient eux-mêmes incapable de comprendre l'esprit de la tradition classique : si bien qu'on finit presque par entendre par classique, ce qui est mort; attitude commode pour bien des ignorances.

Vouloir expliquer l'erreur si constante d'une époque par des motifs étrangers à sa nature véritable ne saurait non plus nous satisfaire. Nous pensons ici à ceux qui n'ont vu dans ce divorce entre le goût public et le sort véritable de la peinture qu'une conséquence de l'évolution des tendances politiques de la société bourgeoise. Sans doute le mauvais goût si choquant du style Second Empire est le reflet d'un brusque enrichissement qui se traduisait dans l'étalage de matériaux somptueux et d'ornements surchargés. Mais nous ne devons pas rester aveugles à la perfection technique et à la connaissance si éprouvée de leur métier qu'ont eues les artisans et les décorateurs de ce temps ; de même, les peintres et les sculpteurs ont souvent possédé une sûreté de métier que nous aurions tort de nier. La faute initiale dans cette déviation générale du goût doit être reportée sur les élites chargés de guider le public.

Dans une société frivole et dont la moralité nous paraît bien superficielle, on ne s'attendrait guère à voir les critiques justifier leurs jugements d'après des principes où des causes étrangères à l'art véritable sont aussi fréquentes. Il n'y a pas lieu ici de reparler des condamnations portées contre « Les Fleurs du Mal » ou « Madame Bovary », mais on peut se souvenir que Maupassant faillit être l'objet d'une poursuite analogue,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

à l'époque même où les Impressionnistes n'étaient point encore dégagés des préventions qui les accablaient. Beaucoup plus extraordinaires nous apparaîtraient les restrictions d'un Sainte-Beuve dans son article sur « Madame Bovary » et le ton de sa correspondance avec Baudelaire au moment de sa candidature à l'Académie, si nous ne nous souvenions de la façon dont son discernement s'obscurcissait quand il l'appliquait à des contemporains. C'est ici qu'on ne peut s'empêcher de citer encore une fois la phrase de Paul Valéry à propos de Manet : « Baudelaire critique ne s'est jamais trompé ». Malgré ses dispositions qui le tournaient vers la peinture, malgré ses principes proclamés sur l'art, Théophile Gautier, en dépit de toutes ses théories, se contente d'utiliser un vocabulaire technique de rapin, dont la terminologie nous éclaire bien peu sur les tableaux dont il parle. Et son goût pour les détails minutieux l'amène à considérer avec faveur bien des œuvres dont toute poésie véritable est absente ; ce choix de ce qui est ciselé, brodé et rebrodé est aussi éloigné de ce que nous demandons à l'art que le prétendu code moral d'un Sainte-Beuve.

Nous approcherons plus immédiatement de la nature même de ce conflit quand nous chercherons à quoi correspondait le tollé qui salua l'« Olympia ». Dans « L'Œuvre », Zola a dramatisé, en décrivant le vernissage d'un salon, l'hostilité de la foule devant une toile décrite certainement d'après le « Déjeuner sur l'herbe ». Si nous citons ces deux œuvres, c'est qu'elles sont parmi celles où Manet, non seulement a appliqué la technique des peintres les plus officiellement reconnus comme des maîtres, mais où il a poussé ce conformisme jusqu'à reprendre des sujets dont l'académisme n'a jamais été nié : le « Concert champêtre » de Giorgione ou les « Vénus » de Titien.

Les cris d'indignation devant l'« indécence » de telles peintures s'appliquaient non pas, comme on pourrait le croire, à leur réalisme, mais, au contraire, à la transfiguration poétique que le peintre leur a donnée. Le caractère foncier des toiles que les amateurs se disputaient à prix d'or, se résume en un seul mot : la « vulgarité », l'absence de poésie.

La confusion initiale avait consisté à marquer une différence entre les prétendus sujets nobles et d'autres qui ne le seraient pas. L'usage qui voulait qu'on choisît pour le Prix de Rome l'illustration de scènes de mythologie ou de l'histoire antique, n'avait en lui-même rien qui fût condamnable. Mais on voulait imposer une façon de les traiter et l'on formait toute une jeunesse, en quête d'une carrière officielle, à remplacer l'étude de la tradition nationale de l'art par l'apprentissage de recettes destinées à remporter les suffrages du jury. Ce qui nous choque, ce n'est pas cette série de « Coriolan chez les Volsques » ou de « Thémistocle à la cour d'Artaxerxès », mais c'est de voir tous ces morceaux apparaître sous la forme de quelques modèles professionnels, où l'on voit un paysan calabrais reproduire les attitudes toujours également fausses qui représentent la Douleur, l'Héroïsme ou la Sérénité. Devant tant d'images emphatiques, devant les décorations mornes qui se multiplient sur les murs des écoles, des laboratoires ou des amphithéâtres, qui ne sentirait l'apaisement que peut être un réalisme même involontaire ? C'est contre cette dégradation que n'importe quel peintre vraiment doué eût voulu réagir ; tous les accessoires les plus courants de la vie devenaient à ses yeux quelque chose de précieux.

Nous ne chercherons point si Renoir espérait reconquérir là une sorte de secret magique, ni ce qu'il y a de plus ou moins scientifique dans les théories des Impressionnistes. La nécessité initiale à laquelle répond leur recherche, c'est l'urgence d'apporter quelque chose, non pas tant de neuf que de vivant, pour combler le vide immense que crée une tradition oubliée.

C'est bien ici le lieu de citer Proust, lorsqu'il nous parle de l'univers nouveau magiquement créé par le génie de Renoir :

« Il y eut un temps, dit-il, où on reconnaissait bien les choses quand c'était Fromentin qui les peignait et où on ne les reconnaissait plus quand c'était Renoir.

« Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIIIe siècle. Mais, en disant cela, ils oublient le temps, et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIXe, pour que Renoir fût salué grand artiste. Pour réussir à être ainsi reconnus, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : Maintenant, regardez. Et, voici que le monde — qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu — nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir et l'eau et le ciel : nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui, le premier jour, nous semblait tout, excepté une forêt et, par exemple, une tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

« ... Et j'arrivais à me demander s'il y avait quelque vérité en cette distinction que nous faisons toujours entre l'art qui n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homère et la science aux progrès continus. Peut-être l'art ressemble-t-il au contraire en cela à la science ; chaque nouvel écrivain original me semblait en progrès sur celui qui l'avait précédé ».

Le changement se fait par une démarche assez peu sensible dans l'art de Renoir. Ainsi, dans le portrait de *Madame Maître* (Pl. 14) qui date de 1871, certains aspects se rattachent encore aux œuvres précédentes ; le modelé du visage, celui des mains et surtout le feuillage des plantes vertes dans le coin inférieur de gauche, se rattachent à la fois aux deux grands nus dont nous avons parlé, et à ces *Plantes de serre* (Pl. 3) de la collection Reinhart, dont le détail scrupuleux évoque certaines recherches à peu près contemporaines des Pré-raphaëlites anglais, avec cependant une grâce dans le coloris à laquelle ni ceux-ci ni les Nazaréens n'ont jamais su atteindre. Cependant, la vraie facture de Renoir s'annonce déjà dans les ombres de la robe et surtout dans les fleurs du papier des murailles : Renoir, nous le redirons, a su trouver des réponses nouvelles à ce problème de la peinture qu'est la figuration de l'espace, et l'un des moyens les plus étonnants qu'il inventera sera de faire flotter, comme dans un milieu idéal, les objets plus ou moins distants, selon que la vivacité de leurs tons les éloigne ou les rapproche de nous. De même, il saura transformer la substance des objets en une matière poétique, c'est-à-dire créée véritablement par lui ; il arrivera à réaliser une transposition acceptable des volumes dont seul le toucher fait connaître les dimensions. Essentiellement visuel, il a compris combien l'apparence que nos yeux saisissent diffère de notre vision corrigée par l'expérience, et il n'hésite pas à détacher les motifs colorés du support que le raisonnement leur attribue. Hélas ! nous sommes obligés de traduire par ce jargon l'impression qui nous frappe quand nous voyons, sur une de ses toiles, la guirlande tracée sur un papier peint prendre, non seulement le coloris, mais aussi le contour épanoui de fleurs véritables. Tels nous apparaissent les entrelacs sur lesquels se détache la jeune femme au sourire citadin, à la fois mélancolique et spirituel.

Les réussites de Renoir sont cependant encore inégales. Renoir fut-il mal inspiré ou bien voulut-il s'attacher à un sujet d'allure plus conventionnelle, quand il peignit les *Cavaliers au bois de Boulogne* (Pl. 12) ? La taille de la toile et les traces d'une influence de Courbet ont fait émettre à certains critiques l'hypothèse que Renoir aurait commencé son œuvre plusieurs années auparavant. Le dessin, qu'on a prétendu être assez étroitement réaliste, nous paraîtrait plutôt dépourvu de précision. La surface un peu lisse du coloris se rattacherait mieux aux leçons du Maître d'Ornans; Renoir n'a point, cette fois-là, réussi ce tour de force qui lui deviendra plus tard habituel, et par lequel, si transparente que soit la couleur, elle offre une cohésion ou ne se devine aucune minceur. Ici, au contraire, apparaissent des empâtements certains et la robe des chevaux a un aspect terne qui rend bien mal le poil satiné de bêtes bien nourries. Cependant, Renoir a risqué avec bonheur quelques délicates recherches de tonalité, avec des bleus et des verts argentés, des ombres céruléennes et surtout des touches de rose, assez foncé parfois, qui lui sont personnelles. Mais c'est à un tout petit détail qu'il se révèle particulièrement : nous voulons faire allusion à la physionomie de la femme, dont les yeux sombres remplissent l'espace entre les paupières et dont les traits jeunes, pleins et fondus, ont cette forme que nous retrouverons chez tant de baigneuses, de nymphes, de blanchisseuses et de femmes du monde.

Ces notes sur le style des *Cavaliers*, et aussi la comparaison avec d'autres toiles qui sont données comme antérieures, confirmeraient presque l'hypothèse qui voudrait avancer la date d'exécution de ce tableau : regardons en effet *La famille Henriot* (Pl. 15) ou le *Déjeuner* (Pl. 16). Là, Renoir s'écarte décidément de ce qu'il avait reçu ou conservé pendant les trente premières années de sa vie et il fait une démarche certaine vers un esprit différent. Jusque là, la répartition des ombres et des lumières nous paraissait parfois un peu conventionnelle et Renoir, reprenant certaines des leçons de Monet, avait cru donner l'image du plein air en opposant assez sèchement des nuances claires et d'autres plus foncées, confondant ainsi, comme l'ont fait bien souvent des observateurs insuffisants, le coloris et l'éclairage. Désormais il va au contraire baigner l'ensemble de la toile dans une seule nuance, où viendront s'harmoniser les teintes variées de tous les objets, sans perdre toutefois leur individualité. Renoir n'essaie pas d'évoquer les profondeurs immenses de certains paysages. Chez lui tout est à la mesure de l'homme et nous n'avons point à chercher ce qu'il y a au-delà de la palpitation plus rose ou bleutée qui fait vibrer les feuillages, — brume de chaleur ou vapeur de l'eau. Notre œil plus attentif discerne évidemment toute une gamme de roses, mais cette harmonie tire sa valeur des noirs foncés où s'enlèvent les parties claires, avec un accent peu habituel chez les Impressionnistes. Cet emploi du noir, qui d'ailleurs ici n'est pas un noir uniforme mais la combinaison de toutes sortes de teintes, est, nous le savons, un des secrets de Renoir, et, si le témoignage de Vollard est exact, il aurait même fini par adopter le noir d'ivoire par petites touches pour monter le ton de certains ensembles. La lumière diffuse épandue sous le feuillage ne prend une forme tout à fait vive que par de rares taches réparties de manière à suggérer les diffé-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

rences entre les plans. Cet accent des masses lumineuses donne aux personnages, malgré la fluidité de leurs contours, une vie et une réalité plastique particulières. Ainsi, tout le corps de la femme assise, l'éclairage de sa robe, le sourire de sa physionomie et la fleur de son corsage, plus loin, les jambes de l'homme et les mains dont il soutient un livre et ce livre lui-même sont des éléments devenus harmonieux, d'un ensemble où la couleur suffit à suggérer l'apparence des choses.

Nous verrons, un peu plus tard, Renoir reprendre un thème analogue dans les *Deux femmes dans un parc*, mais nous nous arrêterons d'abord au *Déjeuner* qui peut servir de pendant à la scène dont nous venons de parler. Le sujet en lui-même n'a rien d'original et l'opposition entre la veste foncée de l'homme et la jaquette claire de la femme est presque de rigueur. Les recherches les plus minutieuses ne permettent point de trouver de traits neufs ou hardis dans la disposition des personnages, un peu reculés par rapport à la surface de la table ; on goûte tout au plus une note amusante dans le dossier de chaise où s'accroche un chapeau planté au ras du bas de la toile. Ce qui importe surtout, c'est le progrès réalisé depuis le *Cabaret de la Mère Anthony*. Ici, aucun prétexte à une note réaliste. Cette œuvre vaut surtout par la qualité qui relie l'Impressionnisme à certaines intentions intellectuelles et que demande un public souvent peu éclairé, mais bienveillant, dans une peinture. Paul Bourget appelait cela la « crédibilité », et, puisque nous sommes en train d'user d'épithètes conventionnelles, nous préférerions un mot comme la « plausibilité », l'une s'appliquant à une copie exacte, l'autre évoquant à nos yeux un choix dans l'expression. En effet, le reproche adressé trente ans plus tard aux œuvres des Impressionnistes et, chose singulière, presque le seul que ne lui assénèrent pas les « pontifs» à sa naissance, c'est cette inconsistance de masses qui ressemblent à un agrégat de molécules chatoyantes. Renoir ici a trouvé comme une moyenne entre cette fluidité des corps baignés par le jour et l'idée de résistance que nous nous en faisons. Le vêtement de la femme et celui de l'homme ne sont point formés par des zones mal accordées de points lumineux, mais par l'épaississement brusque de vibrations comme suspendues dans l'air. Déjà, le moelleux et le dégradé des surfaces semblent aller plus loin que l'extérieur et pénétrer les masses qu'elles enveloppent; de même, les deux visages se détachent lumineux de la surface un peu rêche et peut-être trop linéaire du fond, et les mains comme les différents objets s'enlèvent sur le blanc si nuancé et pourtant si égal de la nappe. Au lieu de chercher à rendre la réalité par une présentation « amusante » du couvert, comme dans le *Cabaret de la Mère Anthony*, rien n'est disposé de façon à retenir notre regard, et seule la lumière donne à la vaisselle des reflets scintillants qui lui prêtent quelque chose de précieux, et, au pain, une croûte pour laquelle l'épithète traditionnelle de « doré » prend une valeur nouvelle, tant elle s'enrichit de la profondeur des bruns, des jaunes et des rouges les plus savoureux.

A côté d'une réussite aussi heureuse, nous parlerons d'une toile où l'on s'accorde à reconnaître que Renoir avait échoué. Il s'agit de cette composition des *Parisiennes habillées en Algériennes* (Pl. 17) où Renoir a repris selon son tempérament les « Femmes d'Alger » de Delacroix. Nous savons d'ailleurs que quelques années plus tard Renoir copia exactement la « Noce Juive » avec une verve remarquable. Nous y verrions un exemple de plus que bien des artistes ont réussi dans des copies, alors que le choix de motifs analogues leur fut souvent moins favorable. Ce qui, à nos yeux, est le moins agréable dans cette œuvre, n'est pas tant le désir de reprendre un sujet déjà traité, ni le travestissement imparfait de modèles trop visiblement parisiens, ni encore le manque de poésie de cette couleur locale évidemment recherchée, que le défaut d'équilibre entre les divers éléments. La composition, qui vise soi-disant à l'unité, est orientée suivant une oblique; mais elle se brise en fragments épars sans rapports entre eux. L'aspect terne de l'ensemble ne vient sans doute point, comme l'a supposé M. Meier-Graefe, de l'apparence assez sale des couleurs, mais bien de l'harmonie de tons mal équilibrés. Ici Renoir, qui pourtant a si rarement manqué à son don incomparable de l'harmonie des nuances, est tombé dans le défaut des illustrateurs qui confondent le bariolage avec l'éclat.

Ceux qui ont visité l'Exposition Renoir à l'Orangerie en 1933, n'oublieront sans doute jamais la vision, au fond de la salle, de *La loge* (Pl. 13).

Trois ans auparavant, le même collectionneur qui possédait cette toile célèbre avait prêté « Le bar des Folies-Bergère » de Manet ; presque contemporaines, à quelques années près, les deux œuvres sont une peinture du même milieu; nous retrouvons dans chacune cette lumière chaude, mais un peu brumeuse, que donnait aux salles de spectacle la flamme du gaz. Ainsi, dans ces deux toiles, une époque qui nous apparaît vieillie, souvent fausse dans ses manifestations, étriquée dans son esprit, prend la splendeur magique des cortèges les plus éblouissants de la Renaissance italienne.

Dans l'une et l'autre, une femme, qui est un modèle professionnel, offre la séduction un peu naïve et niaise, mais délicieuse, de son visage et de sa peau jeune dans un écrin de velours. Ici, comme presque toutes

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

les fois où il a été bien inspiré, Renoir a choisi une scène absolument banale de la vie mondaine et l'a transfigurée, l'élevant à une valeur générale.

Rien de moins cherché en effet que la pose de la jeune femme, les mains placées de part et d'autre, et, dans le fond, l'homme qui lorgne vers le haut. Cependant, avec quelle perfection extrême tout celà est ordonné ! Barnes a insisté sur le tracé en losange où s'inscrivent les deux personnages, figure analogue à celle où apparaît le grand nu de la collection Stchoukine, et dont l'équilibre assez capricieux séduit toujours par son inattendu. Il faut aussi signaler cette division ingénieuse de la toile en biais par le rebord rouge de la loge, et que vient confirmer l'avant-bras qui tient la lorgnette, puis l'épaule gauche et le corps de l'homme. Il y a assurément dans *La loge* bien autre chose que cet équilibre géométrique. L'artiste a été assez habile pour nous faire oublier que la place importante réservée à la jeune femme risquait de lui donner un volume déplaisant. C'est précisément le jeu de sa parure mondaine : ces ornements, ces fleurs dans les cheveux, enfin tout cet artifice de soie, de dentelles, de bijoux, qui pourraient devenir quelque chose de trop actuel, et qui, ici, tout en appartenant à la mode d'une saison, se parent de cette poésie impérissable que la lumière donne à un reflet dont le souvenir se fixe en nous.

Le charme d'une telle œuvre est pour les Français d'une nature assez complexe. En effet, nous avons peine à accepter, comme le fait Meier-Graefe, la petite Nini pour une mondaine authentique. Par contre il nous faut bien admettre que les femmes de Renoir représentent vraiment le « type français », comme le disent la plupart des étrangers, car ceux-ci ont en effet plus de chance de saisir des traits nationaux chez celles en qui l'habitude nous fait discerner des visages particuliers, et de plus ne voyons-nous pas tant de peintres, qui sont bien de chez nous : un Poussin, un Watteau, donner souvent cette même physionomie à leurs modèles. Ici, au contraire, un sérieux un peu trop obtenu, recouvrant assez mal un je-ne-sais-quoi de « blagueur » dans la prunelle ou le pli du nez, suggèrent aussitôt une origine plus humble, un être chez qui ce rôle d'apparat est nouveau et qui s'en amuse, mais qui doit se souvenir d'y penser.

Bien plus que l'harmonie qui naît des lignes, l'atmosphère se dégage de l'unité dans les couleurs. Ce tourment perpétuel de la peinture qu'est le blanc et le noir, est ici dominé avec une maîtrise telle que nous en oublions la nature même. Le rappel des tons, les uns situés dans l'ombre, les autres s'étalant en pleine lumière, font des « passages » qui suscitent l'idée même de la matière, mais aussi celle de l'espace. Le gris délicat qui se joue sur les manches se retrouve sur le plastron de l'homme, dont la cravate blanche se change ainsi en une étoffe subtile et azurée ; plus réussie encore est sa manchette, où mille petits traits parallèles, faits d'autant de nuances, lui donnent à la fois la raideur et le lustre réels et l'apparence qu'elle prend dans l'ombre où elle se situe. Le rose qui transparaissait dans la manche de *Lise*, le voici de nouveau ici sous les volants vaporeux des bras, mêlé à des bleus légers, il modèle la gorge de la femme et le tour délicat de son cou, plus vif dans les fleurs du corsage ou des cheveux ; le voici aux pommettes et à l'oreille et surtout dessinant l'ombre de la mèche taillée en travers du front.

A côté de cette œuvre où les personnages deviennent comme les acteurs d'une représentation théâtrale et sont parés de leurs atours les plus somptueux et les plus propres à frapper le regard, voici par une sorte de contraste, un de ces êtres dont les vêtements, l'attitude, tout l'extérieur semblent annoncer que sa vie est comme liée à ce monde si proche et si lointain du nôtre, séparé qu'il en est par une impalpable lumière ni diurne ni nocturne, et animé d'une cadence où s'exaltent certains gestes du corps et le rythme le plus factice des mouvements ; il s'agit de la *Danseuse* (Pl. 23), dont on peut vraiment dire qu'elle est la perle de la collection Widener, tant ses nuances évoquent l'orient des gemmes nées des flots.

La tentation serait grande de comparer cette œuvre aux innombrables toiles que les scènes de ballets ont inspirés à Degas. On se contentera de montrer les différences entre l'image du monde que se faisaient les deux artistes et surtout ce qui y transparaît de leurs caractères. Faut-il voir chez Degas, comme on l'a dit, une « mysoginie » ou plutôt une pudeur à l'égard de ses propres sentiments, celle du créateur qui ne veut s'exprimer que par son œuvre et dont la réserve finit par se traduire en une sorte de mauvaise humeur à l'égard du public toujours friand de secrets intimes ? La disparate qu'on ne peut s'empêcher de croire voulue entre la réputation de grâce extra-terrestre et l'apparence revêche et, comme l'on dit, ingrate des danseuses de Degas, ne se retrouve certes point chez Renoir dont l'optimisme vainqueur exclut toute tentation de prêter une physionomie maussade à un être jeune.

A l'opposition entre l'opinion commune sur la vie de la scène et le sujet lui-même, telle que nous l'avons indiquée chez Degas, correspond ici un rapport entre la sobriété du coloris et l'idée courante sur les grâces du ballet. Degas nous présente les scènes d'opéra soit au foyer de la danse, soit dans les salles de classe, et nous surprenons les ballerines dans l'élaboration de leur art ou exténuées par cette tâche elle-même. Quand il consent parfois à les présenter telles que nous pouvons les saisir, il les place sous un angle inaccoutumé qui

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

suffit à transformer encore notre impression habituelle. Nous pourrions nous demander si vraiment la jeune enfant qui posa pour Renoir appartenait à cette communauté vêtue de gaze et chaussée de satin, dont Ludovic Halévy nous a présenté, environ précisément les mêmes années, un portrait où, pour une fois, ce qu'il a de superficiel est en parfaite harmonie avec le milieu décrit.

Le fond même, à peine frotté, selon la technique de Velazquez que reprenait alors Manet, ne serait-ce pas une de ces toiles grises devant laquelle on répète avant de planter le décor ? Rien qui cherche à suggérer un cadre particulier, même cette montée ou cette inclinaison de l'horizon si commode pour indiquer un « plateau ». Tout le sujet, dépourvu d'accessoires qui amusent le regard, se borne à l'image même de la danseuse. Seuls, quelques ornements permettent à l'artiste de faire valoir une certaine virtuosité; non point que le velours qui entoure le cou puisse être rapproché de ce fameux ruban qui souligne la tête aiguë de l'« Olympia »; beaucoup plus séduisant est le simple bracelet qui entoure le poignet gauche et marque d'un trait plus sombre le modelé de la main, dont la substance semble emprunter sa délicatesse à la gaze sur laquelle elle repose. Mais l'artiste cède à la virtuosité pour moirer le satin des chaussons et de leurs rubans; artifice qui rejoint la prédilection, un peu trop voulue, des Impressionnistes, pour déplacer la lumière du visage vers le bas du tableau. Nous savons au reste par une confidence, peut-être bien authentique celle-là, de Vollard, l'admiration que Renoir manifestait pour la façon dont Goya peignait les souliers de satin des femmes espagnoles. Cependant chez Renoir, la fusion entre les divers éléments se trouve soulignée par quelque chose d'écumeux et de fouetté dans les traits de pinceau, et la technique du peintre pour esquisser les chairs se rapproche de celle employée pour les étoffes; et nous y distinguons l'effet d'un jeu extrêmement subtil des ombres, où le bleu nacré se charge parfois de rose.

Ainsi, dans un sujet destiné, semble-t-il, à plaire, mais où Renoir s'est interdit précisément tout ce qui pouvait servir à évoquer une impression intellectuelle et une émotion plutôt physique, nous saisissons la différence infinie qui sépare un illustrateur d'un poète véritable.

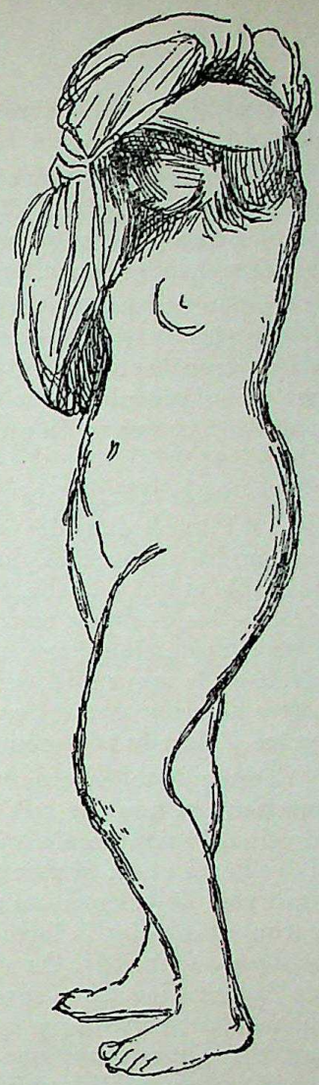
Malgré les différences de dates, on rapprochera forcément une série d'œuvres, à peu près contemporaines, esquissées au cours de ces quelques années et où Renoir a peint des figures de femmes ou de jeunes filles très voisines, sinon par les traits, tout au moins par une sorte de parenté entre l'extérieur et l'atmosphère où elles semblent vivre. Nous pensons à toute cette série : *La servante de chez Duval*, *L'ingénue*, *Mademoiselle Legrand* et *Jeanne Durand-Ruel*.

La technique évolue assez peu pendant ce temps relativement court. Barnes, toujours très attentif à ces questions, a souligné avec minutie les innovations ou les particularités dans l'emploi des couleurs ou l'orientation des coups de pinceau. Il relève l'apparition de notes noires, rouges ou jaunes qui, dit-il, accentuent les contrastes locaux, mais altèrent assez peu les harmonies bleues, vertes, ivoire de l'ensemble. Plus révélatrices sont certainement ses réflexions sur le rôle primordial de la couleur qui commence à se substituer non pas tant au dessin qu'à la façon dont le dessin influe sur la présentation des objets.

La révolution que l'Impressionnisme a constituée, — adoptons pour la commodité ce jugement si éloigné, on le sait, de la réalité exacte, — n'amène pas Renoir à désagréger les masses comme pour dépouiller les formes de l'idée que le toucher nous habitue à leur donner et n'accepter de l'aspect du monde que ce qu'en pourrait saisir un œil ingénu. Sans admettre la forme même que donnèrent à leurs jugements les critiques incompréhensifs du temps, et plus tard les Impressionnistes, il faudrait bien indiquer ce que le parti pris des Impressionnistes, malgré l'apport merveilleux de leurs œuvres à l'art, renferme de visiblement caduc. Nous savons bien les protestations que les peintres de cette école ont toujours élevées contre la supposition d'une attitude intellectuelle dans leur art, mais on ne peut nier que leur vision du monde, à côté du rajeunissement si nécessaire et si magnifiquement justifié qu'elle a produit, pouvait entraîner, — et elle l'a fait, — une certaine incohérence dans ses résultats. La réaction, parfois si brusque, devant celle-ci, n'est pas la moins regrettable des conséquences de leur doctrine. La limite extrêmement délicate entre ce qu'il y a de valable et de substantiel dans les principes et l'avilissement de l'interprétation académique d'une part, et, de l'autre, l'influence durable et stimulante de chaque génie, est, par son imprécision et son évidence l'un de ces problèmes qui, même s'ils prêtent facilement au lieu commun, se posent à chaque époque décisive de l'art.

Si, malgré tout, nous rattachons Renoir, et en particulier pour cette période, à une école ; si tant de caractéristiques de ses œuvres, et peut-être les plus aimables, appartiennent à un moment bien déterminé du goût, nous voudrions cependant avant même le moment que, suivant l'expression consacrée, il réalisera complètement son être, chercher à établir ce qu'il y a de permanent dans l'œuvre qu'il nous apporte.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Ne faudrait-il pas aller jusqu'à abandonner toutes indications sur les procédés techniques, pour dégager comme la substance même d'un art ? Ce serait là, semble-t-il, une erreur capitale et nous nous refusons à ces sortes d'analyses qui retirent tout ce qu'il y a de vivant dans la création. Mais puisque nous voici devant toutes ces figures de jeunes filles ou d'enfants, sans nous attacher particulièrement à l'une d'une façon plus précise, notons que la nature de leur charme n'est pas encore celle qui apparaîtra peu à peu et se traduit encore plus dans les nus que dans les portraits d'enfants.

On s'étonnera peut-être de voir ranger parmi ceux-ci *La servante de chez Duval* (Pl. 30). Sans doute les traits de ce modèle professionnel n'ont rien en eux-mêmes de la fraîcheur de l'enfance; pourtant cette jeune femme nous sollicite comme le premier exemple, peut-être, de ces femmes en qui Renoir a inventé, si l'on peut dire, un type. Nous avions déjà vu que Madame Darras à cheval offrait comme une première apparence encore imparfaite de ces visages où la chair prend toute son importance et dont les traits sont modelés dans une enveloppe aux contours peu accentués. On a écrit bien des pages sur les femmes de Renoir et on a usé des comparaisons les plus variées. Pour nous, sans nous attarder maintenant à détailler les divers éléments de leur physionomie, nous voulons tout de suite indiquer l'aspect vivant et étrange que leur donne leur regard.

Tout différent des portraitistes à la mode qui, pour orienter le regard, touchaient l'iris d'un point lumineux, Renoir abandonne assez vite cette ressource et la couleur sombre de la prunelle envahit peu à peu tout l'espace entre les paupières. *La servante de chez Duval* est un des premiers exemples de cette technique. En dehors de l'attrait que présente ce visage jeune et lumineux, nous sommes émerveillés par ces variations sur le thème si fréquent du noir et du blanc. Il est probable qu'il y a là comme une tentative très consciente pour reprendre les motifs chers à bien des peintres d'autrefois, qu'il s'agisse des Vénitiens, de certains Hollandais ou, au contraire, des Espagnols. La réussite est tout particulièrement heureuse dans le corsage et la cravate de lingerie qui entoure le visage; là, des oppositions sombres et claires trouvent toute une gamme

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

de nuances qui va de l'ombre au-dessous de l'oreille jusqu'à celle du cou, en dessous du menton, à la nuance indécise de l'étoffe à travers la lingerie et enfin au trait sombre qui souligne le rebord blanc du col.

Nous ne voulons point nous attarder à marquer la différence entre *Mademoiselle Legrand* et le portrait de *Jeanne Durand-Ruel* (Pl. 22). Ces deux portraits se rapprochent assez l'un de l'autre, peut-être encore moins par le sujet que par une parenté évidente dans la technique et le même souci de l'artiste de recourir à une gamme de nuances très sobres qu'il traduit également.

On pourrait rapprocher de ces deux toiles *L'ingénue* (Pl. 32), mais cette œuvre est sans doute encore plus révélatrice de certaines conséquences de l'Impressionnisme appliquées au portrait et elle semble s'écarter avec un peu trop de parti pris de la technique traditionnelle. Ce qu'il y aurait de plus séduisant ici serait l'apparition de cette technique admirable de Renoir pour peindre les cheveux et pour leur donner cette sorte de vie organique où ils se changent en une substance qui vraiment n'a plus rien de matériel et est en quelque sorte tissée de la lumière.

La liseuse (Pl. 31) du Louvre nous permet de voir s'élaborer cette métamorphose ; tous les traits de pinceau sont lancés dans des sens différents et chargés des nuances les plus diverses qui vont du bleu au rouge, sans exclure les nuances les plus surprenantes, mais leur mélange rétablit finalement pour nous cette coloration indéfinissable et qui est celle, cependant, qu'ont su trouver un Titien, un Rubens, un Delacroix. Quand nous voyons cela, les quelques restrictions que l'on peut formuler sur les limites dans le temps et la valeur permanente de l'Impressionnisme, nous paraissent presque un mouvement de mauvaise humeur. Mais peut-être trouverait-on le moyen de concilier la résistance de la raison et l'entraînement de la sensibilité, si, au lieu de considérer de telles œuvres comme l'aboutissement d'une théorie, on y voyait la vision d'un poète matérialisée grâce à l'art le plus concerté et le plus averti.

Comme de telles remarques semblent lourdes et incapables de traduire le bonheur profond et sensuel que suscitent en nous de tels visages ! Des études comme celle-ci, où l'analyse cherche sans cesse à justifier l'admiration, ne signifieraient plus rien si parfois n'y apparaissait le sentiment profond et informulé que leur seul abord éveille en nous. Si vaines et si pitoyables que soient les exclamations égarées de l'enthousiasme verbal, on aurait tort de celer ces moments où une impression naturelle précède la conscience que nous en avons ; elle ne constitue point la forme la plus vulgaire de notre plaisir, bien qu'elle se situe dans une région très imprécise de nos émotions. On voudrait s'abandonner un instant aux expressions les plus pauvres dans le langage de l'admiration. Si on se rencontre ici avec les êtres les plus dépourvus de culture véritable mis en présence de la beauté, ne serait-ce pas que nous sommes devant quelqu'une de ces œuvres si rares où les délicats, comme le « parterre », ont trouvé pendant des générations des sources aussi riches de félicité ou d'étude, malgré les différences immenses de leur intérêt. Notre émotion devant toutes ces figures n'est pas dû seulement au charme de leurs traits ni à leur ressemblance avec certaines chères entre toutes, mais à l'impression diffuse de vie heureuse et toute proche des formes les plus élémentaires et les plus durables de la vie. Ce teint rose et frais, cette aurore dorée et miraculeuse des cheveux, « moisson au bord des tempes », digne des vocables que les Grecs adressaient jadis à Aphrodite, cette bouche aux lèvres charnues et dont la moue se souvient de l'enfance, tout en se vêtant de l'attrait humide et lisse d'un fruit moite de rosée, et entre les deux l'accent incurvé avec une grâce inimitable des paupières, et ces volutes magiques que trace la ligne noire des cils, tout cela, — bien plus que les épithètes cent fois reprises des poètes et les propos à la tendresse un peu mièvre et banale des conversations d'amoureux dans le théâtre le plus populaire, — est l'image authentique, dans son éclat ensoleillé, de la jeunesse qui ignore sa puissance et pourtant aspire à posséder l'univers, et déjà son simple visage, tel plus tard le corps de bien des baigneuses de Renoir, suscite en nous cette émotion profonde mêlée de bonheur et de nostalgie qui soulevait les vieillards troyens quand ils voyaient passer Hélène.

Le portrait de *Jeanne Durand-Ruel* (Pl. 22) est une des œuvres qui forment comme un lien entre deux époques. Si elle présente certains des traits qui font le charme de la *Danseuse*, et notamment une harmonie gris clair, gris rose, bleu, si elle offre aussi par la délicatesse avec laquelle elle est traitée quelque chose de ce halo vaporeux et nacré par quoi la technique impressionniste de Renoir se caractérise et si, là aussi, il s'est laissé aller à donner cette apparence fouettée et éclatante à plusieurs détails de la toilette : le ruban autour du cou, l'ornement du chapeau, la ceinture et le volant de la robe, pourtant la différence est grande à cause de la manière d'évoquer l'espace et de détacher les fleurs de la tenture comme pour accentuer la profondeur du fond. Il s'agit là d'une technique que Renoir reprendra bien souvent et dont il usera avec une maîtrise extrême dans quelques œuvres de la fin de sa vie.

Georges Rivière nous a laissé des confidences sur les modèles de Renoir à cette époque. Pourtant, il ne semble pas que Renoir ait alors particulièrement tourné son attention vers le nu, qui deviendra cependant

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum.
LUCKNOW.

dans la suite le centre de plus en plus exclusif de son œuvre, et où il trouvera le « climat » où s'épanouira le plus magnifiquement son génie.

L'hostilité marquée de l'opinion lors des premières expositions des Impressionnistes s'explique sans doute par un contraste trop brusque entre le style des peintres à la mode et celui dont usaient les artistes de la nouvelle école ; il est évident notamment que paysages et natures mortes offraient bien des traits destinés à choquer le goût traditionnel. Mais peut-être la nouveauté se manifeste-t-elle d'une façon encore plus accusée dans les tableaux de nus, tellement différents de tout ce que les Salons proposaient alors. Ici, l'innovation qu'apportaient les Impressionnistes allait bien plus loin que dans le paysage. Si leur palette et leur technique était toute différente de celles des autres paysagistes, pourtant il y avait une certaine honnêteté dans les recherches de bon nombre de ceux-ci, et la leçon de Corot, si elle n'était pas toujours bien comprise, avait été pourtant entendue de beaucoup. L'éloignement pour toute vérité et pour tout naturel était, au contraire, comme la loi absolue dans ce qu'on appelait les « académies », sans doute précisément parce que c'était là le principal objet des leçons de l'École, orientées vers le seul « genre » admis pour obtenir les prix de Rome. L'indignation que Renoir manifeste contre l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, dans un article paru à ce moment, s'attaque justement à ce mal. Nous avons vu comment l'artiste, en s'appliquant de bonne heure à reprendre la tradition de Courbet, a marqué son éloignement naturel pour l'art conventionnel. Pourtant, ce n'est pas dans cette voie qu'il va persister et il se tournera plutôt vers une palette claire et heureuse, bien différente des bitumes et des empâtements avec quoi sont peintes les « Demoiselles des bords de la Seine », le modèle de « L'atelier » et tant de baigneuses dont la beauté énergique et la splendeur ont moins de grâce que de vigueur et que d'éclat.

Si l'on en croit Rivière, c'est d'après un modèle professionnel de Montmartre qu'aurait été peinte *Anna* (Pl. 26), le célèbre nu de la collection Stchoukine et sans doute aussi la *Femme nue* (Pl. 43) du musée Rodin. Il faudrait retourner les critiques que nous a inspirées l'art conventionnel en autant d'éloges, quand nous sommes en présence des tableaux de Renoir. Renoir, cependant, nous fait peut-être moins songer à un maître qui se serait libéré de toute tradition pour s'appliquer uniquement à peindre ce qu'il voit, qu'à l'élève idéal des grands maîtres de la Renaissance, qu'il s'agisse de l'Italie ou plus tard des Flandres. En effet, la liberté souveraine avec laquelle *Anna* décrit sa forme ramassée sur elle-même et pourtant si épanouie évoque cette tradition. Sa peau n'a certes pas cette teinte ambrée et cette sorte de dorure intérieure par quoi nous rattachons Venise à l'Orient. Pourtant, la courbe somptueuse et souple de cette belle fille, dont il semble bien que les vêtements jonchant en désordre le fond de la toile ne sont que des voiles inhabituels, nous offre un appat si spontané que nous retrouvons la magique opulence d'un Titien, d'un Tintoret, d'un Giorgione.

On a souvent écrit que l'une des curiosités de cette toile était que le corps peut s'inscrire presque dans un losange. Il en est de même, nous l'avons vu, du schéma de *La loge*. Il n'y a sans doute là rien de prévu, mais l'artiste s'est plu à ce tracé qui meuble si bien la toile. De même, ainsi que pour *La loge*, la façon dont se répartissent les masses plus sombres, comme des satellites placés à l'entour du corps et dont le centre situé exactement au milieu est entouré des formes moelleuses et plus ou moins claires du coude, du sein, du ventre et de la cuisse, comme si allait sortir de cette pénombre tout l'éclat du corps, est un jeu captivant, aussi séduisant pour le regard que pour l'intelligence.

Pourtant, après tant d'éloges, il nous faut marquer une réserve a propos du visage. Celui-ci est empreint d'une grâce et d'un charme évidents, mais dont le caractère est peut-être un peu trop individuel. Il est certain que Renoir n'a pas voulu verser dans l'erreur qui aurait consisté à idéaliser le visage d'Anna. Nous ne savons si son corps a été reproduit avec les mêmes scrupules. Il nous paraît si éloigné de tout ce que l'on représentait à cette époque que nous venons à douter que soit exacte l'image qui nous en est donnée, et à trouver ainsi comme une contradiction entre cette métamorphose et le fidèle reflet du visage. Sans doute, le scandale qu'avait été l'« Olympia » était dû bien moins à ce qu'il y avait de plus ou moins « provoquant » dans le sujet qu'à la visible ressemblance de la femme que Manet avait représentée. Or, non seulement les traits d'*Anna* sont faciles à discerner mais ils se parent d'une sorte d'attention, d'un intérêt pour le spectateur, qui donne une nuance toute particulière à la physionomie. Ce regard des femmes de Renoir, qui nous paraît si beau précisément dans ses nus parce qu'il leur prête ce je ne sais quoi de primitif si fortement évocateur des anciens âges de l'humanité avant son éveil à la conscience, est absent ici, et devant ce sourire qui n'est plus le souvenir d'une vie mal séparée de la matière, nous nous sentons beaucoup plus proches d'une époque bien définie, et ce mystère qui surgissait naturellement en contemplant le corps, s'efface maintenant devant le visage.

Le musée Rodin conserve une *Femme nue* (Pl. 43) à peine achevée, où la gracilité des formes s'allie à merveille à la coloration un peu acide de l'ensemble ; des bleus vifs, des roses parfois étalés avec vigueur, quelques jaunes stridents, donnent à l'ensemble une allure assez pimpante, et nous y voyons une interprétation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

très réussie de l'aspect très jeune et de la physionomie un peu canaille du modèle. Celui-ci présente son visage avec moins d'insistance qu'*Anna* et nous songeons surtout à l'allure à la fois maussade et désinvolte de certaines filles très proches de la nature, non pas tant par leur classe que par leurs habitudes.

On pourrait marquer une transition entre ce que nous venons de dire et certains portraits plus récents en étudiant la *Jeune fille endormie au chat* (Pl. 47), où les qualités de Renoir peintre du nu et de Renoir portraitiste se trouvent également marquées. La chair du visage, des épaules et du haut de la gorge est peinte avec la souplesse et le moelleux pleins d'agrément qui lui sont propres. Là aussi, tout dans l'attitude correspond à la vérité la plus naturelle, au point que nous serions presque tentés de trouver quelque chose d'un peu trop anecdotique dans l'œuvre. Le rapprochement avec quelques autres toiles, par exemple *Le premier pas*, ne viendrait point infirmer notre admiration pour l'art avec lequel est modelé toute la partie du corps située en avant : les pieds, les bas et la robe ont un accent si riche et si vigoureux que nous sentons bien ici combien nous nous éloignons d'un art conventionnel, et nous acceptons la remarque de Meier-Graefe notant que la luminosité du bleu intense de la robe ajoute un accent incomparable à l'ensemble.

L'influence des théories impressionnistes se manifeste avec tout autant d'évidence dans certains tableaux d'intérieur de la même époque et dans les paysages. On saisit comment les Impressionnistes se laissèrent un certain temps captiver par une attitude un peu intransigeante et nous verrons que Renoir fut presque le premier à comprendre ce que tout dogmatisme pouvait avoir de stérile. Cette réflexion s'applique surtout à la technique. On pourrait faire une étude spéciale sur le passage d'une gamme bleutée au début de sa période impressionniste, à la gamme rouge des dernières années, mais ce qui importe c'est la richesse des combinaisons et surtout la juxtaposition de couleurs assez vives et souvent peu fondues, mais qui suscitent cette impression d'opulence et de profondeur que nous ne nous lasserons point de rappeler. Nous redirons la rareté de la sensation de matière chaude et lentement élaborée par les siècles que suggèrent certaines œuvres de cette période, qui finissent par prendre cette patine, couleur de miel, de certains marbres, telles les frises du Parthénon, et qui est liée dans notre esprit à la texture même de leur grain. A la différence de la sensation un peu froide que produit parfois un très grand poli, cette lente et subtile érosion convient mieux à évoquer la chair. Nous pensons, entre autres, au portrait de *Monsieur Chocquet* (Pl. 27) où tant de roses, de gris mêlés de bleu, quelques touches de bistre et de délicats empâtements dessinés avec un croisillon très ténu, accordent au visage si fin de cet homme, déjà vieillissant, un aspect de beauté durable, à l'épreuve des injures des années.

Mais cette habileté à suggérer, par des artifices surtout plastiques, non seulement l'extérieur des choses mais l'apparence que leur donnent les changements de lumière, se retrouve aussi quand il s'agit de les situer les unes par rapport aux autres dans l'espace. L'une des réussites les plus extraordinaires du genre est le *Bouquet de fleurs reflété dans une glace* (Pl. 28). Nous y retrouvons, au premier plan, la fameuse table de peluche rouge à laquelle on a si souvent fait allusion, ou du moins une étoffe du même genre. Cette note chaude et pourtant un peu sourde d'un tissu qui est devenu pour nous la draperie la plus banale des tentures officielles et des appartements figés dans la terne décoration de ces temps disgraciés, apporte ici une sorte de base solide et concrète à la féérie extraordinaire de cette apothéose de fleurs qu'il faudrait célébrer avec le vocabulaire le plus chatoyant de la poésie orientale appliqué à décrire les plumes des paons ou les jardins de l'Iran. Parmi cette masse, à la fois si fournie et si légère, toutes les nuances se donnent la réplique au point que, si jamais le mot symphonie appliqué aux couleurs peut reprendre un peu de sa justesse première, c'est bien ici qu'il conviendrait. Le détail de l'œuvre est difficile à analyser. A côté d'oppositions violentes et presque crues entre des violets et des rouges et des bleus, des verts plus ou moins acides et d'autres, nourris et profonds, se trouvent fondus en une pâte exquise des roses, des jaunes, des blancs, qui prennent ainsi juxtaposés ces grâces nouvelles dont se parent les fleurs quand elles cessent leur vie locale pour se grouper.

Le procédé qui consiste à doubler l'espace par le reflet dans un miroir et qui peut prendre tant de sécheresse ou au contraire donner des ressources si évocatrices à Velazquez, dans « Les Ménines », ou à Manet dans le « Bar des Folies-Bergères », a permis à Renoir, non pas tant d'obtenir un banal effet de symétrie que d'ajouter au sujet une sorte de mystère qui n'est point dû à ces profondeurs obscures qu'une glace peut suggérer, mais évoque au contraire le cristal à peine troublé d'un bassin par un beau jour. Enfin, l'esquisse veloutée de la *Jeune fille au chat*, qui s'y aperçoit, crée comme une présence humaine, presque surnaturelle.

Renoir a décrit d'une façon tout à fait analogue les *Deux femmes assises dans un parc*, et leurs vastes robes étalées dans la pénombre, sous le feuillage, semblent bien faire partie de la végétation elle-même. Là encore Renoir résoud avec élégance le problème de l'espace; la brosse dirigée avec plus ou moins de largeur

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

et cette technique un peu fouettée si fréquente à cette période ne sert pas seulement à permettre, par des sortes de zébrures très voisines ou contrastées, à donner le miroitement de la lumière ; elle parvient à l'abolir. Au risque de paraître trop subtil, on dirait que l'on perçoit plutôt la profondeur que l'éloignement, en ceci, que la place des objets est si bien choisie que nous ne songeons même pas à trouver leur distance respective ; sans doute, il s'agit d'une sorte de subterfuge, cependant on ne voit pas pourquoi la convention que représente un tableau se limiterait à certaines ressources, et la réussite est ici si évidente que l'on ne doute même plus de sa légitimité. Toutefois, Renoir a si souvent recherché ces sujets où le premier plan se perd dans l'ombre et surtout où le jeu des lumières filtrant à travers un feuillage fait perdre toute consistance à un sol déjà recouvert d'herbe, que l'on peut bien, semble-t-il, y voir une prédilection pour une certaine image de la nature où l'œil ne peut laisser d'être trompé sur les rapports des différents plans entre eux.

On aurait peut-être tort de diviser d'une façon trop rigoureuse les éléments des tableaux selon l'importance du rôle qu'y jouent les lumières, et on aboutirait ainsi à une liste fragmentaire, surtout descriptive, très éloignée de l'impression générale. Plus suggestives seraient quelques notes sur les variations de la couleur. Barnes a remarqué la différence entre la lumière jaune et jaune verte sur les buissons foncés et sa réplique sur les buissons clairs. De même, il a noté la facture plus lisse de la robe bleu foncé au milieu de la toile. Nous le suivons moins bien quand il trouve un souvenir de Monet dans la main tenant un bouquet de la femme en blanc, qui est vraiment le centre autour duquel se répartissent toutes les harmonies ; celle-ci nous semble plus suggérée que tracée, et que ce soit ou non un parti pris, on ne peut s'empêcher de voir là comme une nouveauté dans l'organisation d'une peinture. D'ailleurs, une vue plus générale nous permet de distinguer comme deux masses, l'une sombre, l'autre claire, coupées par une diagonale qui part du buisson de droite et suit le corps de la femme en bleu. Mais partout un jeu, plus ou moins dense, dans la répartition de la pâte et dans la verve de la facture établit des plans mis en valeur par leurs positions réciproques et non point par leurs masses elles-mêmes.

On ne saurait reprendre ici toutes les toiles où Renoir s'est, à cette époque de sa vie, manifesté comme un adepte très libre et pourtant très convaincu de l'Impressionnisme. Le passage d'une technique à l'autre est souvent difficile à préciser ; il faudrait sans doute analyser chaque œuvre et encore aurait-on les plus grandes difficultés à saisir pour quels motifs Renoir a adopté certains procédés. La connaissance intime de la nature de l'artiste y suffirait-elle ? et le plus sage est sans doute d'accepter simplement la merveilleuse correspondance entre la forme et le sujet. On voit Renoir, par exemple, dans *L'ombrelle renversée*, se laisser aller à une sorte d'élan de sa virtuosité un peu de même nature que pour les *Fleurs dans le miroir*. La toile est couverte de pastilles vives qui suggèrent la vibration de la lumière dans une prairie. Cependant, l'unité picturale n'est pas réalisée avec un parfait bonheur. Le fond nous fait penser, par une sorte de saut dans le temps, à ceux de certaines œuvres de la toute dernière période et la figure de la jeune femme, par son modelé comme perdu dans la vive lumière, a également un je-ne-sais-quoi de ces masses de chair surabondantes que Monsieur Germain Bazin, à propos des sanguines, a qualifiées de « sculpture fongible ».

Par une fortune assez rare, le Louvre possède, non pas le plus beau peut-être des paysages de cette époque, mais un de ceux où le métier de l'artiste, avec une maîtrise qui s'ignore, a su donner à un coin de campagne, presque dépourvu de tout pittoresque, ce charme subtil que recélaient encore naguère les coins de banlieue ; et si même on nous disait que ce *Chemin montant dans les herbes* (Pl. 33) a été exécuté bien loin de Paris, ces jeunes arbres, à peine sortis de la pépinière, ce bout de palissade encadrant un « jardin du dimanche » et cette femme et cet enfant venus pour cueillir des fleurs, évoquent invinciblement pour nous ces sorties printanières, subordonnées au long acheminement de ces trains à impériale qui flânaient dans une fumée incapable de gâter l'azur d'un beau dimanche, entre Paris et Saint-Germain ou par tous ces villages à demi isolés qui escaladent les pentes et les redescendent jusqu'à Versailles. Ces réflexions, bien littéraires sans doute, sont-elles plus éloignées du sujet que les descriptions classiques sur la vie vénitienne à propos de Véronèse, ou les jeux antiques à propos des sculptures grecques ? Le mérite de ceux qui ont fui le sujet, n'est-il pas de le retrouver par quelques détails qui laissent à l'imagination un champ assez aisément tracé ?

Tout ce que nous avons dit ici du paysage, pourrait s'appliquer également aux scènes d'intérieur. La transition depuis la technique si chaude de *La loge* ou de la *Danseuse*, sans se perdre absolument, disparaît sous l'influence, non point tant d'idées nouvelles, que du penchant de Renoir pour les ressources séduisantes d'un coloris plus subtil et plus diapré, bien fait pour interpréter des scènes domestiques. Sans insister sur la vulgarité des compositions académiques de l'époque, on ne peut manquer de souligner le néant morne et terne auquel avaient abouti le portrait plus ou moins officiel comme tous ces tableaux où des illustrateurs, hélas ! nourris de préceptes bien corrects, représentaient la vie de famille. Toute la beauté discrète et profonde qu'à eux seuls des mots comme : le foyer, la famille, la maison, la table, évoquent pour l'observateur le moins attentif, devenait un prétexte aux déclamations les plus bêtement pompeuses ou à une exactitude inférieure

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

à la photographie, puisque la lumière elle-même en est absente. Jamais ce chapitre de l'art, enrichi au cours des siècles, selon des formes si diverses, par une série aussi continue de chefs-d'œuvre, n'a comporté des pages où l'âme est aussi totalement absente. La tentative des Impressionnistes peut être plus ou moins justifiée, mais il n'est peut-être point de domaine où elle apparaissait plus nécessaire que celui-ci.

Nous avons déjà situé, à l'aide de deux œuvres, le sens dans lequel Renoir allait diriger ses recherches, et nous avons déjà parlé de *La liseuse* (Pl. 31) du Louvre et du *Bouquet dans un miroir*. On pourrait presque, comme ceux qui se livrent au jeu un peu vain des définitions à l'aide de quelques mots plus ou moins heureusement choisis, qualifier cette période de trois termes comme : fleurs, chevelures et soieries. Et les deux premiers se retrouvent dans une œuvre comme la *Femme aux lilas* (Pl. 38), de quelques années plus récente, ou encore dans quelques œuvres où le thème de la parure ou de la vie féminine se retrouve, telles la scène du *Café*, ou *Chez la modiste*. Renoir ici renonce aux harmonies tendres, telles celles de la *Danseuse*, que l'on retrouve bien pourtant encore dans le délicieux portrait de *Madame Henriot en travesti*, dont on a dit qu'il était le chef-d'œuvre du portrait du XIXe siècle. Cependant, si l'harmonie est due à un fondu extrême de la pâte ou des couleurs, souvent bien plus nombreuses que l'œil inattentif ne le suppose, on va pendant quelque temps saisir dans tout son épanouissement ce glacis de teintes plus ou moins parentes, soit dans le prisme, soit dans les « modulations » colorées, où les amateurs de subtilités optiques ont trouvé la justification ou la source de leurs théories.

On pourrait aisément rattacher aux sujets où nous avons voulu ramener tant de toiles de ce moment une œuvre comme la *Première sortie* (Pl. 54), pour laquelle nous nous laisserions aller à avouer notre prédilection. Est-ce parce que le jeu des coups de pinceau, de temps en temps plus serrés, parfois plus menus et toujours nourris, les combinaisons du bleu et du rose, puis de jaune et de bleu, sont si habiles et en même temps si francs que nous passons, sans y songer, des plumes du chapeau à la tenture du fond, du bouillonnement de l'écharpe aux ombres délicates du cou et de l'oreille et à ce bouquet qui semble avoir fleuri au bord de la manchette en une si parfaite harmonie avec le groupe du second plan, où un visage à peine entrevu dans le cadre étroit qui lui est ménagé, nous laisse l'inoubliable souvenir de son œil attentif sous l'arc délicieux de la paupière ? N'est-ce pas plutôt, — c'est, avouons-le, céder encore à un goût pour la littérature, — parce que cette scène a le charme, sans doute un peu frelaté et désuet, d'une scène dont la poésie est éphémère, non pas tant par la faute de la mode, que par un certain choix de la lumière. Puisque Renoir, tout en adoptant le sujet le plus ordinaire, a cependant si facilement accepté l'anecdote, on aurait tort de résister au charme mineur peut-être, mais si vif, qu'elle respire ; et n'est-ce pas là encore une occasion de plus de reprendre la distinction que l'on a faite tant de fois à propos de la musique, qui exclue les épithètes : grande ou petite, pour les remplacer par : bonne ou mauvaise, tellement mieux justifiées ?

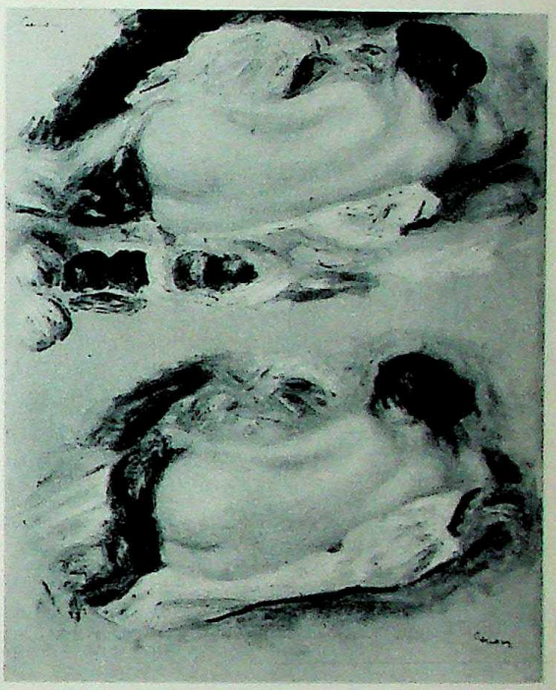
Qu'elles soient plus enlevées ou plus fondues dans la pâte, toutes ces œuvres ont comme une parenté qui trouve un aboutissement dans la vaste composition où Renoir a résumé toute l'atmosphère de ce milieu vers la même époque : *Le Moulin de la Galette* (Pl. 39).

Si les spécialistes s'attachent également aux différentes époques de l'œuvre de Renoir, il y a de grandes chances pour que, pendant très longtemps encore, il soit aux yeux du public surtout l'Impressionniste.

Par une fortune singulière quatre des plus grandes toiles, du moins les plus illustres, parmi celles que Renoir exécuta à cette époque, sont réparties entre autant de musées de l'Occident et, précisément, parmi les plus célèbres. Londres possède *La loge*, Paris, le *Moulin de la Galette*, le Metropolitan Museum *Madame Charpentier et ses filles*, et Berlin *L'après-midi des enfants à Wargemont*.

Le Moulin de la Galette (Pl. 39) est pour nous inséparable d'un aspect un peu anecdotique de l'existence. Tout ce que l'on pourrait écrire sur la vie de Montmartre et sur les romanciers naturalistes tout au début de la IIIe République, ne vaudrait sans doute point dans leur simplicité, les souvenirs de Georges Rivière, et si même ceux-ci s'écartent parfois de la réalité la plus rigoureuse, nous serions portés à le préférer, car il y aurait quelque chose d'étroit à vouloir situer avec trop de précision dans le temps et dans l'espace une œuvre dont le charme est d'avoir vêtu d'une jeunesse intangible une scène banale et dont la grâce vient surtout de ce qu'elle a de passager. Ecartons une humeur maussade qui nous ferait bouder ce qu'il y a de délicieux dans des plaisirs aussi fugitifs. Si de tels sujets risquent facilement de devenir des « poncifs » ne faudrait-il pas s'en prendre à ceux qui n'ont pas su les dégager de leur médiocrité apparente. Jamais Renoir n'a peint de scène aussi peuplée de personnages. La difficulté extrême de la composition, et qui l'a certainement tentée, était de la remplir de couples à la fois isolés et unis par un prétexte que seul l'esprit nous permet de découvrir. A la différence de tant d'œuvres où la danse anime un ensemble d'êtres pliés par le rythme des sons à une harmonie

CC-0. Agamnigam Digita[illegible]n, Chandigarh



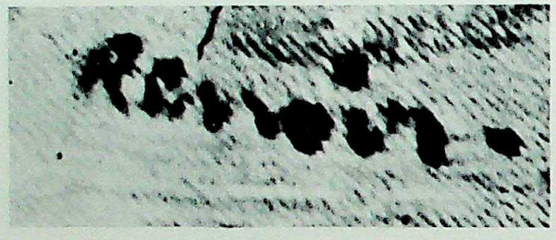
RECHERCHES

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1867. Lise a l'ombrelle.

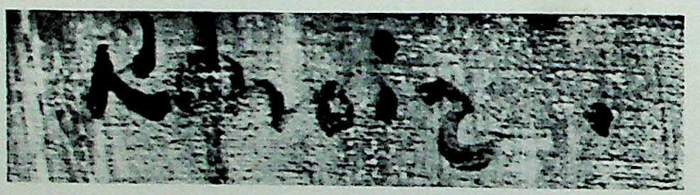
1869. Femme au corsage de Chantilly

1871. Portrait de Madame Maitre.

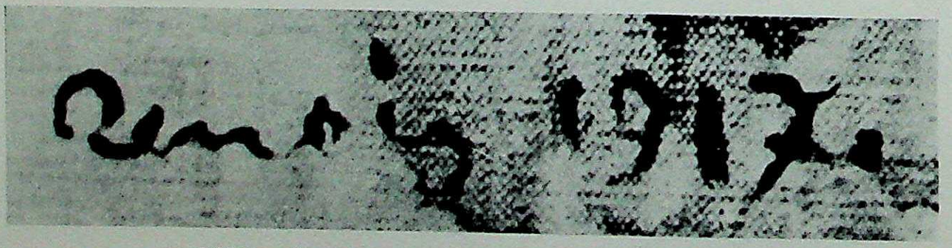


Vers 1890. La Place de la Trinité.

Vers 1904. Portrait de Coco.



1879. La Conversation.



1917. Ambroise Vollard en torero.

SIGNATURES DE RENOIR

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

équilibrant leurs gestes, ou emportés par un élan impétueux, comme dans la « Kermesse » de Rubens, nous assistons ici à ce spectacle étrange que nous donnent des couples de danseurs lorsqu'on les aperçoit à travers une glace, évoluant aux sons d'une musique que nous n'entendons pas. Rien qui déconcerte autant la vue. La raison harmonieuse de ces tournoiements presque accordés et cependant assez différents, que nous saisissons soudain en ouvrant la porte dont les vitres laissaient apercevoir le bal, Renoir entend nous la donner grâce à la lumière dont les reflets baignent l'ensemble d'une buée légère.

Ce rôle de la lumière ne peut être mieux mis en évidence que par un accident qui s'est parfois produit dans le tirage de reproductions où une légère altération dans la tonalité, à peine trop foncée, suffit à faire supposer qu'on est en présence d'une scène nocturne. S'il se dégage de cette scène une impression d'unité, malgré la difficulté qu'il y aurait à l'inclure dans une arabesque plus ou moins précise, c'est que Renoir a recouru à un élément différent d'unité organique, et les rapports des divers groupes entre eux trouvent leur lien dans cette lumière d'une heureuse après-midi, dont tous sont inondés.

Presque toutes les traditions désignent *Le Moulin de la Galette* comme à peu près la seule œuvre de Renoir de vaste dimension exécutée exclusivement en plein air. Faudrait-il attribuer une certaine incohérence, que l'on a d'ailleurs exagérée, à ce parti pris ici presque exclusif ? Ce qui semble avoir contribué à créer une certaine disparate, ne serait-ce pas plutôt que l'artiste a rassemblé des personnages fort variés et les a forcément saisis à des moments assez différents. La difficulté de combiner les exigences du portrait et la présence de figures moins individualisées, dont l'attrait se trouve ou dans l'attitude ou dans le costume, constituait un problème assez étranger aux ressources habituelles de l'art ; il s'agit plutôt de plans assez isolés de la psychologie. Par contre, si l'on accepte délibérément la donnée anecdotique, selon le récit de Georges Rivière, notre attitude devra céder devant un attrait d'une nature à la fois intime et évidente.

On a peu remarqué que si les figures des hommes sont faciles à identifier, celles des femmes ont de grandes analogies dans les traits et il y a là comme un aveu où se manifesterait la prédilection du peintre pour un certain type de visages féminins, comme s'il était le créateur d'une espèce nouvelle. Le groupe de ses amis à droite de la toile forme une unité bien isolée, et nous connaissons le nom de chacun. D'une nature toute différente est le groupe des deux femmes au centre du premier plan. On ne saurait trop insister sur la grâce délicieuse de leurs gestes, sur la façon dont leur visage proclame le plaisir qu'elles éprouvent dans ce divertissement du dimanche et cette absence de souci pour tout plaisir autre que celui de l'heure présente.

Il ne s'agit point chez Renoir d'un essai aussi ambitieux que le fut « L'Atelier » de Courbet, considéré, si l'on accepte la définition un peu prétentieuse, comme le résumé des efforts du peintre. Mais, à un moment où tant d'artistes, reprenant une tradition ancienne, s'efforcent de rassembler sous quelque prétexte en un tableau les tenants d'une même école, Renoir fait sans doute plus qu'un aveu quand il choisit comme cadre, pour un « manifeste » de ce genre, un bal public.

Vers cette époque commence à se faire, dans la carrière de Renoir, une évolution assez lente peut-être et dont les éléments n'apparaissent qu'à la suite d'un examen assez minutieux de la technique. Si ce sont avant tout des raisons plastiques qui décident du choix de l'artiste, l'occasion d'un changement, si fortuit qu'il puisse être, détermine parfois la révélation d'un état d'esprit ou d'une tendance qui mûrissait depuis longtemps dans l'intimité de l'être. Chacun des nouveaux signes que l'on commence à retrouver unis entre eux, s'étaient révélés parfois un peu plus tôt, mais il y a des moments où, au lieu d'apparaître isolément, nous les verrons presque toujours assemblés.

Le changement le plus important, sans doute, est un enrichissement de la palette. Barnes a eu raison de montrer que l'harmonie bleu-vert de la plupart des toiles antérieures se teinte de nuances plus chaudes, surtout de jaunes et de certains rouges ; ce qui avive et nourrit les ensembles. Et si l'harmonie générale est souvent plus satisfaisante, en outre l'opposition entre les ombres et les lumières, au lieu d'avoir l'apparence concertée de damiers irréguliers, peut être parfois plus tranchée et cependant plus plausible. La lumière, où les contraires finissent par se fondre au lieu de se heurter, devient d'une nature à la fois plus diverse et plus forte. La technique même du jeu de la brosse s'assouplit, et si Renoir reprend parfois ses longs coups étroits, il a aussi les mouvements en spirales chers à Fragonard, avec, toutefois, un empâtement moins opulent et bien plus de variété dans le jeu des nuances.

C'est sans doute par l'effet d'un de ces bonheurs peu fréquents mais parfois mérités, que Renoir a rencontré vers cette époque, une des jeunes femmes qui devint l'un de ses modèles préférés. La figure de *Jeanne Samary* a laissé à tous ceux qui l'ont connue une espèce de souvenir enchanté où se mêlaient l'éclat lumineux de sa jeunesse, son talent spontané et surtout la brièveté de son existence. Si charmantes et si fraîches qu'aient

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

pu être toutes les filles que Renoir avait connues à Montmartre et qui posèrent tant de fois pour lui, leur grâce était d'une qualité un peu fruste et l'artiste, comme nous l'avons remarqué pour *La loge*, a transposé avec un succès incertain l'image qu'elles lui proposaient. Loin de négliger le charme de ces modèles, on voudrait au contraire souligner que Renoir leur dut peut-être d'avoir, pendant ces années d'apprentissage, développé son talent sans avoir à lutter contre quelque chose d'un peu apprêté qu'il aurait rencontré dans les milieux mondains. Jeanne Samary, toute jeune encore, devait à sa famille d'avoir reçu, en dehors de ses dons pour le théâtre, une habitude si constante de cette vie artificielle qu'elle avait échappé à l'affectation et demeurait toute spontanée. En un temps où l'éducation des jeunes filles les guindait dans une attitude contraire à tout ce qui aurait pu développer leur naturel, il était vraiment exceptionnel d'en rencontrer une en qui le charme de cet âge se trouvât uni à une simplicité aussi ouverte. Faut-il ajouter à cela tout ce qui pouvait séduire particulièrement Renoir : l'éclat lumineux et un peu fauve des cheveux, un teint dont les nuances toutes fraîches auraient justifié les comparaisons les plus usées avec les fruits et les fleurs, et surtout ces yeux à l'éclat bleu, si gais et si clairs, dont Dumas fils lui disait : « Jeanne, vous avez des yeux, on aurait envie de les crever ».

C'est ainsi qu'elle nous est apparue dans ce portrait en buste, qui en 1937, à l'Exposition d'Art Français, semblait vraiment éclairer le mur. Sa chevelure où se mêlent tant de nuances, s'enlève sur le rose fouetté du fond et ses yeux brillent à la fois de jeunesse, de gaîté et d'esprit. Dans son bras plein et ses épaules, de délicates mouchetures bleutées ou vertes, loin d'en atténuer l'éclat, donnent plus de fermeté aux contours.

Un peu différent est le grand portrait du Musée de Moscou (Pl. 46). La robe rose est formée d'une pâte à la fois plus serrée et parfois plus étalée ; l'harmonie entre la chair et les étoffes est peut-être encore plus heureusement rendue que dans le buste de la Comédie-Française. Ce qui est incomparable, c'est le mélange d'éléments dont chacun aurait pu être si facilement l'occasion, soit d'une faute de goût, soit d'une de ces platitudes désolantes qui gâchent les sujets les plus heureux en apparence. Le hasard nous a permis de trouver un exemple particulièrement révélateur de ceux-ci, une allégorie de Louise Abbéma, où Jeanne Samary personnifie « L'Été » ; et cependant, le décor accepté par Renoir était, en apparence tout au moins, encore bien plus ingrat que celui qu'inventa si fâcheusement la lauréate des Salons. Ce paravent, vaguement chinois, ce cache-pot en cuivre et le tapis trop riche de couleurs, enfin la jeune fille dans cette attitude si délibérément acceptée, où l'on s'attend à la voir réciter un monologue de Nadaud ou de Pailleron, tout semble s'écarter de la vie et devenir une illustration presque littérale de la vie bourgeoise la plus mesquine. Renoir a tenu cette gageure et nous semblons assister à l'une de ces aventures si rares et vraiment inoubliables où, dans le cadre le plus ordinaire, se révèle inattendu le talent le plus simple et le plus destiné à durer.

Parmi toutes les confidences que nous possédons sur la jeunesse de Renoir, beaucoup se rapportent au milieu qu'il fréquenta dans le salon de l'éditeur Charpentier, le centre du mouvement littéraire qui se rattachait au naturalisme.

Le naturel, la bienveillance de la personne de Renoir, son esprit facilement heureux sous une apparence de rudesse un peu bougonne, et qu'il semble bien qu'on ait exagérée, le disposaient parfaitement à saisir l'agrément d'une société un peu factice et mondaine et, surtout, dont les prétentions esthétiques voilaient peut-être un grand vide, tant elles nous semblent ignorantes de la vie.

Mais bien plus que l'intérêt assez restreint que pouvaient offrir pour Renoir ces discussions de « chapelle », sa nature, proche de celle des hommes du XVIIIe siècle, devait goûter un plaisir tout particulier à une existence plus facile, plus élégante, si éloignée enfin de la misère et de la gêne qui l'avaient assailli jusque-là.

Les théories qui présentent l'artiste comme un être d'une espèce exceptionnelle, aiment à souligner son détachement de la souffrance et des circonstances les plus pénibles. De là à voir dans la pénurie et la disette comme les conditions mêmes où il se développe le mieux, il n'y a qu'un pas souvent franchi.

L'exemple d'un Rubens, d'un Titien, d'un Raphaël, d'un Gœthe, d'un Ronsard, semble exceptionnels. On oublie le besoin, non seulement d'abondance, mais bien plutôt de luxe et d'éclat qu'éprouve une nature destinée à sentir l'aspect le plus radieux des choses, et tout ce que nous avons dit et ce que nous redirons sur la magie avec laquelle Renoir fait de l'objet le plus commun, de l'étoffe la plus grossière, du visage le plus ordinaire, une merveille de lumière, un joyau presque irréel, n'exclut pas le plaisir avec lequel il reproduisait les étoffes les plus brillantes et les carnations les plus satinées ; l'art incomparable avec lequel il a su peindre les enfants laisserait deviner au moins clairvoyant de quel côté se tournait cet amateur de couleurs et de lumière, la chair enfantine étant bien la grâce la plus précieuse de la personne humaine.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Nous avons vu comment l'un des apports les plus aimables du salon Charpentier au talent de Renoir, est la présence et la vue de ce modèle qui lui fut si cher : Jeanne Samary. Mais, si l'on voulait trouver un résumé de ce que lui fut cette société à l'âge précisément où, homme déjà mûr, — il avait entre trente-cinq et quarante ans, — il allait se complaire à un bonheur moins printanier, moins faubourien, si l'on peut dire, mais plus sédentaire et plus familial, on ne trouvera pas mieux que le *Portrait de Madame Charpentier et ses enfants* (Pl. 45).

Renoir a fait différents tableaux d'après Madame Charpentier et ses enfants, mais il est difficile de les classer selon un ordre exact. Pourtant, comme on sait que la composition du Metropolitan fut exécutée en dernier, on serait presque tenté de considérer les toiles où les personnages sont isolés comme des « exercices » préludant à l'achèvement de celle-ci. On connait déjà la prédilection de Renoir pour les formats réduits, mais cela ne l'empêchait point, on l'a vu, d'user selon la plus libre inspiration, des ressources les plus variées de la technique.

On a précisément la bonne fortune de posséder le portrait de la fille de Madame Charpentier, et que l'on retrouve dans le groupe final.

Dans le portrait de *Mademoiselle Charpentier assise, en bleu* (Pl. 24) on discerne bien le passage des tons plus bleutés mais nourris de rose, aux parties plus franchement rouges qui donnent le modelé de la chair de l'enfant. La façon dont le peintre a su toujours rappeler une harmonie, une dominante de tons, ou au contraire faire passer un accent plus vif dans un enveloppement plus sourd, nous est devenue familière, mais c'est un plaisir sans cesse renouvelé que de le voir modeler les masses dans une lumière discrètement choisie. Nous ne répèterons point ce que nous avons déjà dit et qu'il nous faudra peut-être redire encore sur les nuances exquises qu'il sait employer pour peindre une chevelure. Le visage de la petite fille est comme un fruit vivant où les yeux à l'éclat vaste et sombre mettent une espièglerie naturelle et mêlée cependant de réserve. Ces nuances savoureuses et ce grain de la pâte, nous les retrouvons sur le cou comme sur les bras ; dans les reflets plus clairs du vêtement, de légères mouchetures à peine égratignées empêchent la nuance unie de devenir opaque. La gageure, qui consistait à détacher le modèle sur le fond aux riches arabesques du tapis, est résolue par un artifice technique, car c'est là que le peintre a juxtaposé les nuances les plus opposées pour donner le velouté, et chose plus surprenante encore, le fondu de la laine, à ce vaste espace qui remplit les deux tiers de la toile. Enfin, comme un dernier écho du sourire de l'enfant, un bouquet égaie, dans un vase de cristal, le coin supérieur et domine la commode à peine indiquée, mais où l'éclat sourd du bois se joue dans une pénombre savamment suggérée.

Le *Portrait de Madame Charpentier* a été décrit tant de fois que l'on ne peut trouver quelque chose d'inédit à son sujet. Que faut-il le plus admirer du fond enlevé avec tant de verve, ou du lustre duveté du visage ? Tous les peintres français qui, au cours des siècles, ont dû leur gloire et une réputation durable à leurs portraits de femmes, n'ont jamais rien trouvé où se traduisît mieux une certaine qualité de charme et d'esprit. En un temps où les femmes recouraient si rarement aux fards, l'éclat de leur teint était souvent sacrifié au désir d'une blancheur unie, comme sur le visage de Méry Laurent chère à Manet. Mais rarement, la lueur du regard et ce velours si séduisant des paupières ont été traduits avec plus de délicatesse. Ce lustre déjà moite, le devient plus encore, souligné par les lèvres, les notes vives d'un linge, d'une fleur. Ici, Renoir a recouru à la technique des Impressionnistes, comme si ce style plus animé et plus imprévu convenait mieux à la mondaine centre d'un salon si fréquenté, alors qu'un « métier » plus sobre et plus atténué devait servir à peindre un enfant.

Les opinions sont assez controversées au sujet du grand *Portrait de Madame Charpentier et de ses enfants* (Pl. 45). Certains membres de la famille Charpentier qui l'ont vu à New York pensent que le tableau a mal « vieilli ». Il est assez difficile de se prononcer sur la nature de cette décrépitude et, si l'on doit incriminer un « vernissage » intempestif. Plus intéressantes peut-être sont les critiques qui s'adressent à l'œuvre elle-même. La composition en diagonale ascendante, ne semble pas avoir trouvé des correspondances favorables dans la nature de Renoir et nous verrons que ses grandes compositions s'inscrivent en général dans des arabesques infiniment plus souples et plus naturelles, qui évoquent pour nous ce qu'il y a de meilleur dans l'art du XVIIIe siècle et, en particulier, cette ligne de « collier déroulé » selon laquelle s'égrènent les personnages de « L'Enseigne de Gersaint ».

On peut en effet, malgré l'habileté avec laquelle sont ménagées les transitions et les attitudes, trouver conventionnelle la composition et certains détails paraissent destinés à « meubler » un coin; leur présence ne s'explique pas toujours avec ce bonheur auquel Renoir nous habitue si facilement. La limite est ténue entre la nature et l'habileté, la sincérité et l'artifice; la pente par laquelle on s'abandonne au goût un peu pervers et brutal pour l'esquisse, pour l'inachevé, est aisée et séduisante à suivre; chacun sait jusqu'où ce goût a

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

entraîné l'opinion, qui a fini par préférer l'ébauche la plus informe, au point que les plus habiles ont peiné longuement pour feindre non seulement l'élan, mais même l'ignorance.

Sans doute, le portrait de famille est un des genres les plus ingrats et la comparaison que nous pourrions faire entre celui-ci et tant « d'œuvres à la mode » suffirait à faire taire toute réticence. En cherchant ce qui motive certaines restrictions, on se l'explique assez bien : que vient faire, par exemple, ce volant de dentelle tout au bout de la jupe si longue de Madame Charpentier; qui nous dit que cette femme charmante, qui est assez petite, n'aurait pas choisi ce subterfuge de toilette, ou est-ce Renoir qui a préféré égayer un peu cet angle de son assez morne tableau ? Le gros chien du premier plan, à moitié endormi, est plein de naturel dans sa pose, tellement naturel que nous lui trouvons le rôle d'un accessoire commode, d'un pittoresque un peu facile. Si le bras étendu de la mère et sa main, au modelé trop soigné, forment un lien très aisé avec les deux enfants, l'aînée paraît comme isolée et non point tant par la distance, puisqu'elle a mis la main sur le bord de la chaise, que parce qu'elle équilibre d'une façon trop attendue, et par conséquent peu satisfaisante, le corps de son frère.

Cependant, en dépit de toutes ces réserves, si même nous nous associons à certaines critiques, si nous trouvons par exemple les noirs un peu monotones et peut-être une certaine inconsistance dans la coloration des chairs, certains éléments offrent cet attrait qu'exerce une réussite quels qu'en soient les moyens. Il se peut que le souvenir de *La petite fille en bleu* nous rende un peu sévère pour son image dans la grande toile, mais comment ne pas trouver exquis son petit frère, dont le visage a la grâce, que rien ne saurait égaler, de ces physionomies où Renoir mêle la naïveté et un je-ne-sais-quoi d'espiègle qui fait qu'on le prendrait pour une fille, illusion qu'accroît le costume de l'époque et ce goût qu'avait Renoir à prêter une grâce féminine à tous les enfants, puisqu'il laissa des cheveux longs à ses propres fils et peignit l'un en train de coudre.

Vers la même époque, Renoir se lia avec la famille Bérard. Beaucoup de nos réflexions sur l'influence du salon Charpentier trouveraient ici leur place, mais il est nécessaire de souligner, comme l'a fait Th. Duret, l'avantage extrême que ce fut pour le peintre de trouver toute une série de modèles dans la même famille et plus encore peut-être, la chance de faire des séjours au bord de la mer. Cela renouvelait sa veine, à un moment où les bords de la Seine, les canotiers, la Grenouillère auraient commencé à tourner au poncif, bien que l'artiste leur ait dû encore parfois quelques-unes de ses meilleures inspirations.

Nous allons donc voir Renoir se tourner vers une série de motifs qui furent familiers à Monet dès le début de sa carrière et lui avaient été légués, si l'on peut dire, par Boudin. Il y a là une filiation dont Renoir s'était tenu à l'écart, en quelque sorte, par la force des choses. Au moment qu'il va planter son chevalet devant des paysages analogues, il a déjà tout un passé et sa personnalité s'est formée avec assez de force pour qu'il ne recueille que les éléments les mieux propres à nourrir son talent. Devant toutes les toiles où Renoir cherche alors à traduire par des moyens un peu renouvelés l'idée du plein air, nous sommes souvent tentés de souligner l'importance de son rôle comme paysagiste ; il nous semble que pour chaque époque on s'est trop souvent attaché à un aspect particulier de son œuvre, sans voir combien il était demeuré peintre de la nature, du début à la fin de son existence. On ne le redira jamais assez, Renoir est probablement le dernier des très grands maîtres dont le talent se soit manifesté dans toutes les branches de la peinture, et, s'il ne lui fut point donné de s'adonner à de grandes décorations ou à la fresque, cela n'est dû qu'à l'ignorance des faiseurs de commandes officielles, ou plus tard à son état de santé.

Dans la *Falaise de Pourville* (Pl. 50), on est émerveillé par une impression d'intensité dûe au choix de l'angle sous lequel s'étalent les flots. Cette nouveauté du point de vue fut pour beaucoup empruntée par les Impressionnistes aux Japonais, mais nous ne pensons point qu'il faille lui attribuer chez Renoir la même origine. Maintenant que l'aspect classique du paysage a, sous tant d'influences diverses, subi des modifications innombrables, nous avons peine à nous figurer ce que pouvaient être ces innovations dans le choix des plans et de la perspective, à l'époque où bataillaient les Impressionnistes, quand elles s'ajoutaient à tant de recherches dans le coloris, déconcertantes pour la masse des amateurs. Le parti pris de l'artiste qui s'impose des limites volontaires et rigoureuses, en renonçant à la commodité d'une convention, paraissait un autre parti pris, celui de battre en brèche toutes les lois les plus légitimes. Pour quiconque, dans ces régions où le bord d'un plateau de craie s'affaisse brusquement sur une plage bien des mètres plus bas, s'est trouvé sur la crête où les dernières herbes forment un ourlet à la fois vain et charmant par sa ténuité et sa douceur, devant les flots dix mille fois plissés par une brise toujours « fraîche », même au plus beaux jours de l'été, une toile comme celle de Renoir offre, non pas l'image volontairement insolite d'un paysage familier, mais tout au contraire presque un document où se résument les aspects si divers d'une contrée où les hasards de la lumière, de la brume, des flots transforment à l'infini un spectacle toujours différent de lui-même.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

On pourrait citer *La serre*, ou *Le jardin*, ou la grande toile du *Jardin de la rue Cortot*, ou encore *La tonnelle* (Pl. 36), comme des exemples de ces œuvres, où la profusion des plantes, la disposition des arbustes et l'apparition comme spontanée des personnages, marquent la scène d'un accent un peu trop appuyé.

Parmi tant de paysages de ce genre, nous accorderions une préférence marquée aux *Rosiers à Wargemont* (Pl. 49). En effet, cette toile s'organise d'après un thème assez particulier pour cette période. On ne saurait exclure l'idée que Renoir coloriste a voulu cependant donner une image un peu plus fidèle du site qu'il décrivait. La difficulté que présentait un sujet si rebattu, c'est-à-dire la facilité avec laquelle l'artiste aurait pu sombrer dans la banalité en reproduisant ce massif si conforme au bon goût, Renoir a su s'en garder avec la même aisance qu'à l'accoutumée, nous voulons dire en acceptant le sujet donné sans prétendre le présenter sous un aspect inédit.

Il est curieux de penser que pas un critique à l'époque ne fut capable de saisir combien par un tel choix le peintre se montrait classique. La tradition qui veut que les œuvres se renouvellent bien plus par le style que par un pittoresque extérieur, et qui est la loi sans doute la plus constante du génie classique, Renoir ne s'en est pour ainsi dire jamais écarté et, par un mystère d'inintelligence, c'est cela même qui lui attirait les invectives les plus absurdes.

En dehors même des causes d'échec dont nous venons de parler, le style même de l'artiste aurait pu en susciter d'autres. Ainsi, on aurait pu craindre que la toile n'offrît une image, comme trop massive, de toutes ces fleurs groupées, et la construction au second plan risquait d'exclure toute possibilité « d'aération ». Renoir semble véritablement avoir cotoyé tous ces obstacles et s'en être même assez rapproché pour nous donner comme une sorte d'inquiétude, aussitôt soulagée, et qui accroît notre plaisir devant la réussite. En traitant les feuillages au ras du sol avec toute la profondeur et toute la richesse dont il était capable, en cernant la surface qu'il leur laisse dans un contour légèrement irrégulier, on peut dire qu'il se débarrasse avec une verve généreuse de ce morceau si difficile à traiter. Il lui retire sa monotonie en le ponctuant de quelques touches éclatantes et en modelant par endroits les feuilles, ce qui laisse à ce fragment toute sa vigueur mais lui prête une physionomie plus aimable. Le peintre use d'un art encore plus heureux quand il arrive à offrir, comme suspendues au centre de sa toile, les boules des rosiers, fondues les unes avec les autres en une sorte d'écran étincelant, tout environné alentour d'une lumière délicatement modulée. Cette sorte d'écharpe est située entre la masse rosée du château coiffé de bleu et le tournant d'une allée dont la courbe répond, dans un angle, à la pente du toit, dans l'autre. Au fond, toujours ce même rideau nébuleux de frondaisons prend quelque chose de plus lointain parce qu'il est situé comme sur le même plan que le toit, auquel des détails amusants d'ombres et de lumière, ingénieusement découpés dans les lucarnes, accusent un relief mieux déterminé.

A côté de ces paysages, nous trouverons, pendant la même période, un certain nombre de toiles où Renoir a traité ce que la nomenclature de l'époque qualifiait de scènes de genre. Nous ne pensons guère que son goût s'adressât aux sujets et, là aussi, des raisons plastiques ont sans nul doute dirigé son choix.

Dans chacune de ces œuvres, un œil d'amateur s'arrêterait à un détail, soit dans les attitudes, soit dans la disposition, autour duquel l'ensemble a pu se construire. De même, dans les uns ou les autres, on pourrait indiquer comme une « dominante », à laquelle répondent des accents variés. Le souci que montrèrent bien des peintres contemporains, et auquel nous ferons de fréquentes allusions, de composer des symphonies sur une couleur, appartient à une tendance des esprits au temps du Symbolisme. C'est dire combien elle est désuète aujourd'hui.

Renoir bien plus profondément artiste, a su échapper à des recherches aussi artificielles, comme à une tendance à l'anecdote venue des Japonais. La liberté avec laquelle il domine la matière qui lui est offerte a pour l'esprit quelque chose de vraiment exaltant.

Les deux *Jeunes Jongleuses au Cirque Fernando* (Pl. 25), méritent plus qu'une attention passagère ; elles font partie de cette vaste famille de toiles inspirées par le cirque, où tant de peintres trouvèrent alors des motifs qui pouvaient sembler inédits, bien que le rapprochement s'impose avec toutes les scènes de comédiens ou de ballet si abondantes dans l'histoire de notre art. A la différence d'un Degas et d'un Seurat, Renoir a été surtout séduit par la variété du coloris et toute une gamme de bleus variés et ponctuée de notes éclatantes de jaune ou d'orange, que soulignent l'étendue bleu et corail de la piste et le rouge vif du bord de la banquette. Les visages des deux enfants ont ces traits qui nous sont devenus familiers et nous retrouverons, par exemple à la *Sortie du Conservatoire* (Pl. 40), un de ces groupes où la verticale délibérément acceptée est rompue par la ligne en biais du jeune homme situé au premier plan et qui se prolonge de la pointe de son soulier jusqu'à son chapeau et même à celui de son camarade ; à côté de cela, la robe au quadrillage à peine

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

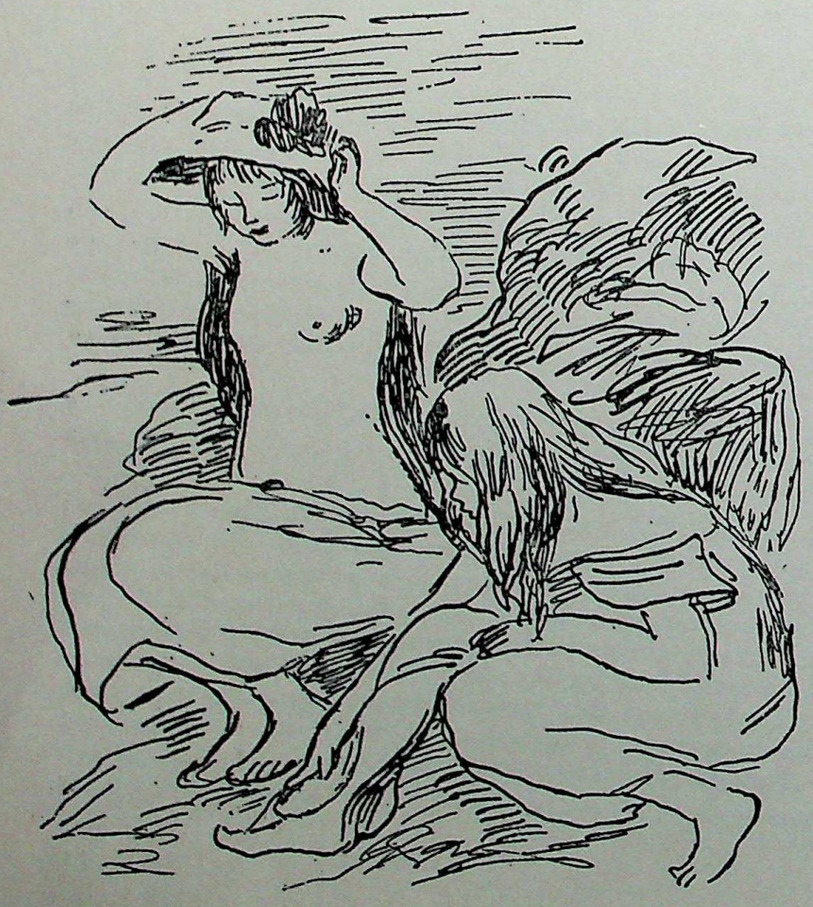
suggéré de la jeune fille évoque le tissu si riche et savoureux du manteau du disciple dans la « Mise au tombeau » du Titien.

L'œuvre où s'annoncent les possibilités les plus nombreuses est cette toile assez petite qu'on a appelée tour à tour la *Place Clichy* ou la *Place Pigalle* (Pl. 52) et qui, pour un Parisien, mériterait plutôt ce dernier titre. Si Renoir a jamais voulu offrir un exemple de ces « mises en page » un peu surprenantes dont nous avons déjà parlé, c'est bien ici. Le désir de rivaliser dans la composition avec l'aspect imprévu des scènes que nous offre « l'instantané » et dont la parenté avec l'optique de l'Extrême-Orient est évidente, a bouleversé les lois de la composition. Renoir, si profondément français, a toujours répugné à user de ces moyens superficiels pour renouveler une école aux traditions moribondes; mais nous voyons bien qu'il ne s'agit point ici d'un parti pris.

Ce n'est qu'à la réflexion que l'on saisit combien le peintre a déployé d'art pour inclure dans un cadre si restreint, d'une part, un vide absolu qui occupe en diagonale presque un tiers de la surface et, d'autre part, pour placer aux deux angles opposés, en bas, la tête d'une jeune fille coupée à peine en dessous de l'épaule, et en haut un omnibus bien moins volumineux et cependant représenté en entier ; et puis toute une chaîne de personnages, dont est saisi parfois le corps dans toute sa hauteur et parfois seulement la tête, évoque la foule parisienne, et l'ombre à peine esquissée du trottoir suggère et la pente et l'éloignement.

On peut aussi noter une étape importante de l'art de Renoir : l'apparition de la jeune femme du premier plan, premier type évident de ces visages de femmes tant de fois repris par lui, toujours avec le même charme et sans monotonie, car toujours aussi vivant ; nous avons peut-être cette impression de nouveauté parce que le profil nous est juste offert entre l'ombre du chapeau voilant presque le regard et l'enrubannement noué autour du cou. Les traits, au nez à peine indiqué, à la bouche toute moite de fraîcheur et dont les lèvres semblent appartenir à une substance plus animée que les fruits et plus fraîche que la chair, ce sont ceux de toutes ces filles de l'artiste, créatures à l'impérissable jeunesse d'un monde moins fragile que le nôtre.

Si attrayante qu'elle soit, on ne peut nier l'aspect anecdotique d'une telle œuvre, malgré tout ce que le peintre a su y suggérer de durable. Si Renoir s'était limité à ce « genre », ceux qui voient en lui surtout sa nature voluptueuse et sa sympathie pour les aspects les plus heureux de la vie, sans doute parce qu'il en a choisi les traits les plus juvéniles, auraient pleinement raison ; au contraire, en cherchant comment il a su atteindre sous cette enveloppe vivace, non pas l'âme des choses et des êtres, mais leur fond élémentaire, on approche plus sûrement de la forme originale de son génie.



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Le péril que présentaient à son époque les tendances symboliques était fait d'une poésie toute superficielle et qui déguisait l'indigence de ses moyens sous la recherche de vagues « correspondances ». On verra, vers le milieu de sa vie, le peintre subir l'attrait d'un formalisme limité à lui-même, mais il saura plus tard trouver un renouvellement au moment où tant d'autres, cédant à la crainte de paraître « vieux jeu », adoptaient les théories les plus outrancières, comme pour se donner à eux-mêmes la preuve d'une largeur d'esprit rebelle au durcissement de l'âge.

Après avoir indiqué ainsi quelques-unes des « tentations » auxquelles Renoir sut échapper, nous voudrions noter ce qu'il y a de restrictif dans une tendance actuelle à classer les artistes selon leurs goûts pour la plastique ou au contraire d'après leur désir de suggérer l'âme des choses par des moyens picturaux. Les éloges adressés par beaucoup à Léonard de Vinci ou à Rembrandt s'inspirent d'idées de ce genre. Il y a là une déformation de cet évangile d'héroïsme, à l'origine étroitement puritaine, qui a contaminé les esprits les plus libres et semble guinder les mieux faits pour jouir des satisfactions les plus authentiques de l'art.

Or nous voyons Renoir garder toujours les yeux ouverts à ce champ si vaste et si complexe de sentiments et de sensations, puiser à tant de sources d'inspiration parmi les plus saines et les plus profondes, qu'offrent les forces élémentaires de la nature. Sans cesse il nous donne des exemples, et avec des sujets extrêmement variés, de réussites exaltantes pour le spectateur, mais dont nous aurions tort de croire qu'elles appartiennent à une catégorie inclassable de la psychologie.

C'est pendant un des séjours qu'il fit chez les Bérard que le peintre se laissa tenter par un groupe de pêcheuses aperçues au bord de la plage. Nous ne savons point s'il s'y reprit à plusieurs fois avant d'exécuter ses grandes *Pêcheuses à Berneval* (Pl. 57), mais sans doute nous ne nous trompons guère en y voyant la prompte réalisation d'une œuvre due aux circonstances les plus conformes aux affinités intimes de l'artiste.

Nous voudrions être sûrs, en nous avançant ainsi, de n'être pas trop soumis au premier souvenir que nous en avons gardé. Comment oublier cette apparition véritable, là, à droite en entrant, à l'exposition de l'Orangerie ? On était d'abord saisi par un mélange de rouges et de bleus, d'une harmonie dont l'intensité venait moins de leur éclat que d'une sorte de chaleur contenue dans la substance même. L'ensemble, d'une tonalité assez foncée, ne séduisait point par les rapports habituels entre les nuances mais par la façon dont il évoquait un milieu, un aspect de la vie. Pourtant ce n'était point à cause d'une imagination au second degré, née d'un souvenir du sujet, que l'on en prenait conscience ; tout ce que pourraient évoquer des idées comme celles de la mer, de la fraîcheur saline, d'une vie primitive en quête des moyens de subsistance et dépourvue de toute préoccupation intellectuelle, semblait vous pénétrer.

La composition de l'œuvre est une des plus ingénieuses que Renoir ait su trouver. Elle correspond à un jeu de triangles et de diagonales qui se recoupent les uns les autres ou se répondent entre eux. Le paysage est réparti dans un triangle dans le sommet de la toile, mais la sécheresse de sa base est fragmentée par la ligne discontinue des rochers essaimés dans la mer et une petite crique, placée au milieu, étire ce morceau plus clair, car le sol ne prend qu'ensuite toute sa valeur. Une autre diagonale coupe celle-ci presque à angle droit. Elle part du sommet du panier, se continue par le coude, et les deux têtes d'enfants viennent l'achever. Là encore des interruptions, des ressauts empêchent cette ligne de paraître trop géométrique. Les enfants eux-mêmes pourraient s'inscrire dans un nouveau triangle et il est facile de voir que le premier plan, en bas, à droite, en forme encore un. Tout ceci, nous ne le saisissons pas tant par une analyse détaillée de la composition que par un mouvement spontané des yeux, qui éveille dans l'esprit des idées plus nettes, quand nous parcourons cette image d'un premier regard.

Le sujet lui-même, en dépit de la sobriété avec laquelle Renoir l'a traité et de l'art par quoi il écarte ce qu'il pourrait avoir de platement vulgaire, n'est point sans offrir quelques détails où se traduit la simplicité pleine de tendresse implicite qui unit les quatre personnages.

Renoir, qui a si souvent peint des enfants et avec leur grâce véritable, a rarement trouvé une attitude aussi juste que celle de la petite fille pour tenir non pas la main, mais le poignet de sa sœur, et tous ceux qui alors peuplaient les Salons de joueurs de billes ou d'écoliers en rupture de classe, furent toujours incapables de peindre une figure aussi réelle que ce visage gai et renfrogné en même temps sous la masse échevelée de ses mèches plates. Le regard à la fois attentif et rapide de la mère, qui n'a pas le temps de s'attarder à surveiller ses marmots, est rendu avec la même perfection, et les élèves de l'École, si jaloux de montrer leur connaissance de l'anatomie, ne surent jamais attacher une tête tournée en biais sur le cou par des ombres aussi admirablement situées.

La matière un peu rugueuse de la pâte, surtout quand elle s'emploie à décrire les personnages, donne, bien mieux que des accessoires, cette sensation d'une vie rude et fruste que nous éprouvons ; et, à côté de cela,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

la tonalité sereine et égale de la mer presque égarée dans le ciel, où des ombres de voiles nous font à peine souvenir de l'industrie de l'homme, nous montre par son indifférence la beauté imperturbable de la nature.

A côté de cette peinture si prenante, de cette scène de grand air où Renoir dépasse de si loin ce que les leçons trop attentivement écoutées de l'Impressionnisme lui auraient jamais permis d'atteindre, se trouve un groupe assez nombreux de scènes d'intérieur où se rencontrent souvent les mêmes physionomies réunies selon un hasard assez insistant parfois.

Si nous éprouvons en les regardant successivement une certaine monotonie, ce n'est pas tant à cause de l'analogie entre les sujets que d'une similitude dans la facture. Renoir a souvent recouru alors à une technique en quelque sorte chevelue, à laquelle il reviendra dans la suite, en particulier dans ses derniers paysages. Cette forme correspond sans doute à des soucis de coloriste, car elle semble mal faite pour donner une idée de la forme et surtout des volumes. Il ne faudrait point non plus exclure le désir de renouveler la technique des portraits, qui se bornaient alors à tant d'exemples d'une lamentable médiocrité.

Une toile comme *Dans l'atelier* (Pl. 35), où sont réunis plusieurs amis, présente ainsi une unité extrême et, si individualisées que soient les attitudes et les physionomies, tous ces hommes ont comme un air de famille dont on distingue aisément l'origine. Cela est dû à la lumière, non pas uniforme car elle est extrêmement nuancée, mais assez égale, qui enveloppe la scène. Nous serions tentés de reprendre certaines de nos remarques, peut-être de nos critiques à propos du *Moulin de la Galette*. On sent d'ailleurs ce qu'un tel jugement présenterait d'incompréhensif aux yeux d'un coloriste et l'harmonie qui le séduirait est de celles auxquelles on aurait quelque peine à se dérober.

La tasse de chocolat (Pl. 44) est assez différente. Avec quelle science, des fragments, reliés entre eux par un art des transitions à la fois preste et discret, prennent un intérêt dirigé tour à tour vers des motifs assez hétéroclites dans l'ordre de l'esprit mais dont les rapports sont ménagés de la manière la plus convaincante. Tout ce que Barnes a dit de l'influence du métier des Vénitiens sur celui de Renoir et de leurs affinités, s'appliquerait, et peut-être d'une façon plus justifiée, à une telle œuvre. Le terme « vénitien » est d'ailleurs un peu restrictif et nous pensons ici aux synthèses souvent discutées mais si suggestives de Berenson à propos de tous les peintres italiens pendant la Renaissance. Ces critiques, qu'il adresse à certaines recherches de Ghirlandajo et qui s'appliquent si bien aux amateurs de « morceaux de bravoure », on pourrait les lancer aussi contre quelques-uns de ces peintres qui virent dans l'Impressionnisme plutôt une collection de recettes qu'une vue sinon nouvelle, tout au moins renouvelée, de l'univers.

Le passage incessant d'un objet à l'autre est la contre-partie de ces métamorphoses auxquelles, à la suite de Proust, nous faisons allusion ; il ne s'agit point, en effet, ici, d'un changement de substance ou, au contraire, d'une apparence de vie autonome donnée à un détail particulier, mais d'une sorte de charme qui se joue de la sensibilité du spectateur et le quitte tour à tour. Nous pénétrons ici dans un domaine analogue à celui que nous ouvrent certaines œuvres musicales et qu'a décrit d'une manière incomparable Aldous Huxley à propos de la « Suite en si » de J.-S. Bach, dans cette page, où il montre comment chaque instrument semble chanter un bonheur particulier sans se douter qu'il participe à une harmonie plus vaste à laquelle sa vie propre prête un attrait vif, intime et prolongé ; de même ici, le bouquet, le visage, la lueur dans les yeux, le reflet au bord de la table, et cette main si vivante bien qu'immobile sur le blanc losange d'une serviette plus claire sur le satin moiré de la jupe.

Renoir va délaisser quelque peu les lieux familiers aux Impressionnistes et porter ses yeux vers des paysages où la lumière, dépouillée de la buée moelleuse et diaprée des rivières et de l'océan, inonde toute pure et toute ardente les sables, les feuilles, les palmes avares de l'eau puisée dans un sol dévoré, et les flots aux teintes si denses que déjà vingt siècles avant notre ère les poètes en retrouvaient la nuance épaisse dans le vin encore mal décanté.

On a parfois mis en doute le profit que l'artiste pouvait retirer de ces pérégrinations, mais on trouverait sans doute un moyen de concilier toutes les thèses si l'on n'oubliait point cette nature foncièrement française de Renoir, qui lui fit trouver le port véritable de sa vieillesse dans cette région où le ciel méditerranéen baigne de son argent un peu doré des paysages où l'élan du midi se tempère d'une grâce à la fois sensuelle et plus sobre que la béatitude ascétique de la Toscane ou la sécheresse éclatante et secrète de l'Afrique.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Les deux expositions, où furent commémorées notre œuvre en Algérie et l'influence de l'Italie sur nos artistes, auraient pu permettre d'étudier ces questions. Les nourritures que les plus authentiques de nos maîtres, un Poussin ou un Fragonard, ont trouvées dans ces climats, ou les leçons qu'un Delacroix a reçues dans un Maroc encore inexploré, sont les meilleurs exemples de ce que les génies venus de notre sol peuvent assimiler d'un exotisme qui commence au-delà des Alpes et par delà ces flots d'où surgissaient naguère les pirates barbaresques.

On se rappelle le mot lancé par Courbet : « Pourquoi aller dans vos Orients, vous n'avez donc pas de pays ? » et ce que, vingt ans plus tôt, Musset avait formulé en des vers si justes sur le pittoresque facile des mosquées aux toits bleus.

Nous avons vu Renoir, admirateur de Delacroix et ignorant encore des sources véritables de son inspiration, chercher la couleur locale dans une pacotille évocatrice d'un magasin de tapis plutôt que de l'Orient véritable. C'est pourquoi, malgré le charme extrême qui s'en dégage, nous avons renoncé à choisir parmi les toiles de ce moment la *Fillette au faucon* où, en dépit d'une coloration éclatante et d'une grâce enjouée, transparait encore le déguisement évident, non plus par la parure mais par la physionomie du modèle. Nous verrons beaucoup plus tard comment Renoir n'a jamais abandonné cette veine, mais a su atteindre un style absolument conforme à sa nature quand ces oripeaux d'atelier ne lui furent plus un prétexte fallacieux à imaginer dans l'atelier une terre lointaine, mais l'occasion d'inventer un pittoresque non plus géographique mais puisé dans son amour de la couleur.

Bien plus convaincant est le portrait d'un *Jeune arabe : Ali* (Pl. 61) ; il suffit de saisir que là encore Renoir a accepté le sujet qui lui était fourni, non pas tant avec passivité, ce qui ne signifierait rien pour un artiste, qu'avec une sorte d'ingénuité allègre.

Ici, la couleur locale n'est point due à l'exotisme des costumes. La seule note orientale est en effet ce fez rouge au-dessus du crâne rasé de l'enfant où la lumière souligne si bien le modelé mat de la peau brunie. Ce qui évoque à nos yeux ces climats ensoleillés, ce n'est ni une draperie bariolée, ni l'entrelacs verni d'un carrelage, ni un écran de bois fouillé, c'est ce mur dont le badigeonnage, repris chaque année, rend plus vive la décripitude, tant s'y accuse le délitement des fissures bleuies d'ombre. Mais ce qui révèle un certain aspect de la vie sur le visage d'Ali, c'est ce teint brun et surtout ce sourire charmant ouvert sur des dents éclatantes, à tel point que Renoir aurait pu se contenter de faire pour nous ce qu'une héroïne de Proust appelle, avec le snobisme parfois heureux de son vocabulaire, le « portrait de ce sourire ».

A l'opposé de ces « fantasias » de couleurs où l'Occident a tant de fois évoqué la somptuosité mystérieuse et magique de cet Orient qu'il situait dans les royaumes lointains d'où étaient venus les Mages, Renoir satisfait notre désir de dépaysement par cette image d'une simplicité presque ascétique, où la sécheresse du climat semble pénétrer la substance des choses et l'âme des êtres.

Guidées par un même souci, nos préférences s'attachent à la vue du *Jardin d'essais à Alger* (Pl. 60). Les bananiers enchevêtrent leur immense feuillage, et les nervures puissantes impriment avec rigueur aux bouquets entrecroisés une géométrie où le naturel prend figure de stylisation. Là aussi, au lieu de reprendre le panache obligatoire du palmier au bord d'une oasis, Renoir, avec son infaillible divination, a choisi cette plante tropicale dont le fruit, nous le savons, paraissait alors aussi étrange que ceux d'un jardin des Hespérides. Cette précision que nous admirions tout à l'heure dans un portrait et son cadre si exactement choisi, nous la retrouvons dans ce paysage où la végétation va chercher sa sève bien loin sous cette terre qu'accable un impitoyable soleil, deviné au bleu sombre d'un ciel que seuls peuvent ternir des nuages venus non de la vapeur de l'eau mais de la rafale du sable.

Ainsi que Renoir nous a proposé une peinture si satisfaisante de l'Algérie, il va nous offrir quelques tableaux de l'Italie où il échappera, par cette providence qui semble vraiment le diriger, à l'image conventionnelle que des générations et des générations d'artistes nous en ont donnée. Encore faudrait-il, pour être plus exact, marquer la transition assez brusque qui s'est produite vers le début du XIXe siècle, au moment que les Prix de Rome se lassèrent de copier des antiques et des paysages. Ils commencèrent de voir dans les trattorie, non plus des cabarets où ils allaient fêter leurs succès en buvant le vin des châteaux romains, mais des motifs pour leur pinceau ; surtout ils cessèrent de retirer leurs vêtements à ces paysans si musclés, et plus encore à ces belles filles dont les poètes louaient déjà vingt siècles plus tôt les formes amples et généreuses, mais dont ils avaient semblé si longtemps ignorer les pittoresques costumes quand ils allaient les choisir, tout près, sur ce dernier palier de l'Escalier d'Espagne, où ils ont depuis cédé la place à un rempart de fleurs.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Nous reparlerons plus loin de l'influence possible d'Ingres sur Renoir vers le milieu de son existence. Dès maintenant, reconnaissons en Ingres le premier sans doute de ceux qui trouvèrent dans le menu peuple italien un choix nouveau de modèles. Si étrange que cela puisse être de la part de cet artiste qui se fit une loi d'esquisser d'après le nu ses compositions, il paraît, — en dépit d'un discernement pour l'exotisme très imparfait, — avoir éprouvé pour le décor un attrait qui ressemble à de la fascination, tant on le voit se complaire à des détails d'une minutie inexplicable et perdre dans une sorte d'application futile ce don merveilleux de l'attitude et des gestes qui était le sien.

Les dessins que l'on possède sur les débuts du séjour d'Ingres en Italie sont peut-être ce qu'il y a de plus révélateur dans leur ingénuité sur cette contradiction de sa nature. Est-ce sous son influence, est-ce parce qu'ils appartenaient à un même « climat » spirituel, que des artistes contemporains s'efforcèrent avec un succès inégal de conserver une certaine noblesse dans le port et une tradition dans les draperies quand ils décrivaient des scènes de la vie courante ? Ce désir, non seulement accepté mais souvent étalé, de retrouver la figure idéale d'une Rome plus littéraire qu'artistique, sous une enveloppe même pas contemporaine, mais paysanne et populaire, bien peu sauront y échapper et ces « profils de médaille », ces « danses de bergers » et les plis de cette toile qui se souvient du drapé que prenait la laine d'une toge, sont des réminiscences avouées des vers où Virgile transplantait l'ardente âpreté de la grande Grèce dans sa féconde Lombardie et saluait ses grasses moissons.

A côté de cette tradition si difficile à dépouiller, était née une nouvelle façon de voir les paysages cisalpins. Corot semble bien avoir joué là un rôle d'initiateur, mais, à côté de la pureté si prenante du « Pont de Narni » ou de la « Trinité des Monts », il est évident qu'il céda de plus en plus à l'emprise d'une antiquité assez scolaire.

Nous verrons Renoir contempler tous ces lieux célèbres d'un œil, non pas neuf, car il avait reçu, on a vu comment, la leçon des « maîtres », mais avec cette nature douée du pouvoir surprenant de discerner les sucs les mieux adaptés à sa nature et surtout de laisser, comme s'ils n'existaient point, tous les éléments qui lui auraient été inutiles.

D'après des confidences recueillies par Vollard, Renoir a manifesté un mépris assez net pour Turner. Peut-être aurait-il été plus indulgent pour les aquarelles du misanthrope de Chelsea encore animées d'une lumière fabuleuse et moite. Mais la nature de Renoir l'éloignait — faut-il dire le préservait — de ces apothéoses, où un soleil incandescent fait mal lever la lourde pâte d'un ciel reconstitué. Atmosphère de légende où il y a plus d'inconsistance que d'envol.

Si nous voulons retrouver la cité où le jeune Casanova inventait l'aventure, nous n'avons qu'à regarder les épures où Canaletto a « miniaturé » la vie chatoyante et un peu lilliputienne des places et des canaux. Déjà Guardi dore la saleté et plombe le miroir stagnant des eaux mortes. Puis a commencé de se déployer cette poésie où nous renonçons à discerner ce qu'elle doit à notre être ou à une humble vision des choses, puisque, leurré par le miroitement de l'eau, — ce milieu fluide inséparable de l'immobilité des palais et des églises, — l'œil sait mal dégager la ligne où le reflet, troublé par un sillage ou la vague mourante, devient le mur lui-même. Aussi les ressources de l'Impressionnisme semblent l'instrument, pressenti mais point encore formé, le mieux fait pour traduire ces équivoques où l'illusion, au lieu d'être un mensonge, est la figure de la réalité.

Déjà, dans un bref séjour, Manet avait trouvé l'interprétation, nouvelle alors, mais qui, pour nous, nous semble la seule acceptable. En 1875, il avait exposé au Salon une « Gondole », où le pittoresque de cet esquif, qui traîne en son sillage le chapelet le plus nombreux de lieux communs, nous apparaît comme une espèce d'être magique, né de la lourde substance de ces canaux où l'eau se mêle à tout le rebut de la ville, qui peut la souiller, mais lui donne toutes les lueurs du prisme. Renoir, lui aussi, a repris ce motif (*Venise : le Grand Canal*, Pl. 67) et peut-être avec quelque chose de plus imprévu. La longue diagonale, où le noir de la coque se cabre comme un dragon, barre la toile de sa masse, tandis que le rameur y ajoute dans son effort, indiqué par un jeu de taches claires sur son sombre costume, l'activité de l'homme en contradiction avec le maléfice dont la barque semble chargée. Plus attendu, mais rendu avec autant de spontanéité, est le décor du fond, où une voile et le léger boursouflement d'une coque semblent mieux posés sur l'eau que les palais et les clochers. Mais là où Renoir dépasse tous ceux qui l'ont précédé, c'est quand il a su placer, assise sur une marche et n'offrant de son corps que le modelé délicieux de son visage, cette Vénitienne, non point parée des falbalas d'une patricienne, mais enveloppée du châle noir dont la sombre dentelle souligne sa carnation mate et accentue l'intensité d'un regard immense qui nous passionne.

Réussirons-nous à écarter le souvenir d'innombrables photographies, d'autant de « vues » plates et banales, pour retrouver le visage réel de cette place (*Venise : la place Saint-Marc*, Pl. 66), peut-être le lieu le plus reproduit du monde ?

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Ce que nous avons dit de Canaletto, chez qui la peinture de la vie vénitienne n'offre rien d'exotique tant elle lui est familière, nous pourrions le reprendre ici à un registre différent. Ces promeneurs groupés auprès des Procuraties, ce sont les mêmes qui passaient sur le « boulevard » devant le perron de Tortoni. Habitués comme nous le sommes à trouver un dépaysement dans ces costumes de « marquis » copiés à Versailles par l'Europe, nous ne voyons point que la mode était alors aussi uniforme, pour le moins, que lorsqu'elle impose de nos jours le même veston et la même culotte à tout l'Occident et même aux antipodes.

Au lieu de demander à Renoir de nous emporter pour un voyage merveilleux, comme sur quelque tapis magique, la meilleure façon de comprendre une telle œuvre est de retrouver cette ingénuité avec quoi il a vu, à deviner tout ce qu'il y a mis de neuf, si nous accédons à l'espèce d'ingénuité qu'il avait pour voir.

« Dans le vide blanc, les pigeons jouent à laisser tomber leur ombre du haut des toits et à la rattraper sous leurs ailes repliées, en touchant terre ». (Valery Larbaud : « A. O. Barnabooth »).

Enfin, cet endroit, le plus humain qui soit et le plus gorgé de souvenirs et de sentiments, les plus vulgaires comme les plus authentiques, en voici le symbole, silhouette faite de lumière irréelle et d'épures exactes : cette église, où la magnificence et l'amas invraisemblable des richesses semblent un défi à notre goût, à nos usages, et dont le seul aspect suffit à nous ensorceler. Nous retrouvons tout ceci, et ce qui nous paraissait naguère d'un peu trop attendu dans le sujet est peut-être la voie la plus sûre pour sortir de notre vie et susciter cette présence de souveraine somptueuse, incorruptible, magnifique, à la fois si proche et située hors des âges.

Cette magie, dont nous parlons sans cesse à propos du séjour en Italie, nous la rencontrons encore en la personne d'une de ses créatures. C'est à Naples que Renoir aurait peint une *Baigneuse blonde* (Pl. 64) dont les purs contours et surtout le visage précis et radieux d'innocence, font pressentir le changement dans son style que la vue des fresques antiques allait bientôt produire.

Quiconque est habitué à classer selon des rubriques commodes, non seulement les images, mais les idées concomitantes, se demandera comment, au bord de la mer Tyrrhénienne, Renoir a pu trouver cette fille si blanche, si rose, si blonde surtout, échappée, dirait-on, à quelque saga nordique. Pourquoi reprendre encore les mots imparfaits par lesquels nous essayons de traduire notre enchantement teinté de mélancolie devant cette grâce où la naïveté ne se voile pas de coquetterie, mais semble deviner juste assez le bonheur qu'elle apporte, pour que sa franchise s'accompagne de ce rien d'indulgence qui lui donne plus de saveur et de prix. Nous verrons d'ailleurs bientôt Renoir retirer peu à peu ce reste de présence spirituelle à ses baigneuses et à ses odalisques. Celle-ci est à la limite imprécise entre ces deux penchants de notre être ; son regard va bientôt oublier les émotions de la vie humaine, au moment qu'elle va s'en retourner vers cette mer où la nuance des flots effacera la lueur plus sombre qu'y avait allumée le reflet de l'esprit.

C'est plus près encore des terres de soleil, dans cette île si différente, par les sèches arêtes des rochers et sa végétation aux silhouettes dépouillées, des ténèbres confuses des forêts nordiques, que Renoir, en une brève séance, va peindre le *Portrait de Wagner* (Pl. 65), le jour même où cette espèce de démiurge achevait son dernier poème, la plus touffue de toutes ses légendes chargées d'une morale nébuleuse, effrayante et enfin pitoyable.

Wagner, on le sait, ne fut pas absolument satisfait de ce portrait. Mais pour nous qui savons que Renoir envisageait un sujet comme s'il était le premier à le voir, nous pensons que c'est le musicien qui peut-être se voyait lui-même un peu selon l'image qu'avaient donnée de lui des peintres moins capables de résister à son prestige et tout disposés à représenter ses traits sous une forme plus proche de l'idée qu'il souhaitait imposer. Nous aimons trouver, au contraire, sous ce teint un peu rose, cette chevelure neigeuse et cette bonhomie presque simple, le masque familier de ce sorcier redoutable ; oui, c'est bien ainsi que serait Klingsor, s'il mettait une houppelande et nouait une lavallière autour de son cou.

Mais on aurait quelque peine, devant l'une ou l'autre des toiles que Renoir peignit vers cette époque, à discerner quelques signes des préoccupations qui l'amenèrent à bouleverser comme il le fit son style et sa technique. Sans doute, on voit apparaître des nuances plus chaudes dans la gamme des rouges et des jaunes. Parfois même, il y a quelque chose de heurté dans les rapports des nuances, et, à l'inverse, nous rencontrons souvent une sorte d'inconsistance dans la couleur. On l'avait déjà décelée dans certaines scènes d'intérieur et elle s'affirme avec évidence dans une œuvre comme le *Premier pas* (Fondation Barnes), où Renoir est tombé, pour une fois, dans la convention presque inhérente au sujet : une sentimentalité si évidemment admise dans la médiocrité de la matière se traduit aussitôt dans le mauvais équilibre et les lumières. Infiniment plus juste est la *Jeune mère* (Pl. 63) où pourtant le bas de la toile n'échappe pas à quelque confusion.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Mais notre incertitude devient plus grande quand nous voyons Renoir garder toute sa sûreté et faire preuve de son infaillible don d'invention pour les sujets les plus simples, quand il peignit la *Jeune femme au bord de la mer* du Metropolitan, dans son fauteuil d'osier. La fraîche carnation du visage, l'aspect duveté du corsage et l'allégresse de la facture ont une harmonie qui se renouvelle partout sur la toile. L'esprit créateur du peintre procède ici par associations : ainsi le génie de quelques poètes. Mais au lieu de trouver comme involontairement des oppositions, selon une sorte d'alternance, le peintre ajoute sans cesse à la vivacité de l'impression première une touche qui fait ressortir celle-ci et lui apporte une gamme de sensations plus profondes et souvent plus vastes.

Il faut comprendre où tendaient ceux qui voulurent substituer l'harmonie des sonorités à celle des images. Ces rapports subtils et parfois caducs des longues et des brèves, et mieux encore des voyelles plus sèches ou plus graves, donnent au texte une verdeur ou une chaleur sourde comme certaines couleurs le font à la peinture. Ce qu'est pour le poète le contrepoint des sons approche de l'opération de l'esprit du peintre quand il crée, et non un carnaval d'idées plus ou moins figurées comme le pense le commun. Beaucoup, et des gens de métier, ont fait cette confusion ; Degas s'y laissa prendre, on le sait, et Mallarmé lui répondait :« Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots ».

Nous ne savons pourquoi le *Déjeuner des Canotiers* (Pl. 58) où se résume certainement toute une période de l'œuvre de l'artiste, malgré des qualités évidentes et la facture de certains morceaux, ne nous satisfait pas entièrement. Ce ne peut être à cause de la répétition trop fréquente du même thème : en effet, si nombreuses que soient les baigneuses, il semble que nous ne nous en lassions pas plus que des enfants ou de certains paysages. Déjà, nous remarquions dans la *Fin du déjeuner* de deux années à peine antérieure, une certaine sécheresse et nous y déplorions un flottement de l'intérêt entre les visages et les objets, et quelque pauvreté dans les combinaisons des nuances. Mais nos réticences deviendront plus précises quand nous nous souviendrons que l'harmonie entre les personnages et le décor dans le *Moulin de la Galette* était dû à une lumière oblique et un peu uniforme dans son inégalité, mais qui était comme la note aux timbres différents qui donne son timbre à une symphonie. Ici, nous craignons que le lien ne soit point dû à un élément plastique, mais à la seule volonté d'y résumer des tendances en même temps que d'y grouper des amitiés. De là, un désaccord sensible avec la perfection, trop diverse dans sa technique, des divers morceaux. Peut-être faudrait-il considérer cet ouvrage comme une espèce d'introduction à l'œuvre de Renoir, mais ce serait adopter la position un peu suffisante que nous avons critiquée chez Courbet à propos de « L'Atelier ».

Cette nature morte si variée et si suggestive au premier plan, elle apparaissait déjà dans la *Fin du déjeuner*, mais ses accessoires moins nombreux frappaient plus encore notre imagination. Ces hommes et ces femmes dans le fond, leurs semblables ou leurs proches étaient assis à droite du *Moulin de la Galette*, et ils paraissaient alors venus là pour l'agrément de la scène et non pour meubler un coin de toile du souvenir de leurs traits.

On pourrait évidemment critiquer de la sorte les innombrables toiles où, depuis la Renaissance et même le Moyen Age, les donateurs, leur famille, leur entourage offrent à l'historien ou à l'amateur de mémoires des physionomies qui animent la monotonie des documents. Tout proches aussi sont ces tableaux de confréries, où les plus grands maîtres, comme les plus soigneusement ternes, de la Hollande ou des Flandres, ont immortalisé de graves bourgeois ou de joyeux banquets.

Tous nos doutes sur la légitimité de cette attitude se dissipent quand nous apercevons au premier plan le profil si nourri et jeune de la femme de Renoir. En voyant cette chair colorée sous ce chapeau enlevé avec tant de verve, le naturel de ce geste pour saisir le chien, et la justesse de la pose du cou pour tendre un peu la tête, nous retrouvons soudain le Renoir que nous avons connu et nous admirons ce visage, où l'œil ne semble garder de lueur que celle qui filtre sous les cils, celui qu'auront désormais toutes les filles de son génie.

La diversité des nuances et surtout leur répartition assez inégale, la facture d'un Impressionnisme encore mal décanté, dans le fond où un coin de Seine s'entrevoit entre les branchages, la lumière assez pauvre sur la jeune femme accoudée à la rampe, autant d'imperfections où se révèle ce qui manque vraiment à cette œuvre malgré la verve et la sûreté avec laquelle tant d'éléments sont traités : Renoir y a visiblement cédé à la convention à laquelle il avait su échapper, il a peint une scène de plein air exécutée avec une lumière d'atelier.

Bien des visiteurs de l'exposition de 1937 furent surpris de trouver, après tant de salles emplies des merveilles des siècles précédents, des chefs-d'œuvre aussi parfaits dans cette dernière salle où les Impressionnistes prenaient enfin pour la très grande foule cette place si haute qui est la leur. Là, se dressaient les deux célèbres panneaux, à peine moins grands que nature, de la *Danse à la campagne* et de la *Danse à la ville*. On

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

pourrait peut-être leur reprocher un éclairage assez conventionnel comme dans le *Déjeuner des canotiers*, mais est-ce parce que leur aspect décoratif justifie une certaine stylisation, que nous acceptons facilement cette lumière assez banale ?

On a longuement développé la différence ingénieusement marquée par l'artiste entre les deux groupes et l'on a parfois un peu trop insisté sur l'aspect grossier du danseur dans la guinguette. Quand nous savons comment, après avoir conduit un cotillon, un jeune canotier pouvait fort bien aller retrouver quelque grisette le dimanche, nous nous disons que si le danseur tournait son visage, nous retrouverions sans doute les traits du mondain. Cependant, son veston voudrait faire supposer qu'il s'agit d'un campagnard authentique qui a mis ses beaux habits pour aller à l'assemblée. Qu'importe ! acceptons donc la fiction ! Nous nous doutions bien que Renoir se souvenait surtout des bals des bords de la Seine.

Jamais aucun des innombrables conteurs de tout l'Occident, qu'il s'agisse d'Halévy, de Maupassant, d'un Tolstoï ou d'un Henry James, ne nous a offert une meilleure image de ces soirées où les jeunes filles poursuivaient ces deux entreprises inconciliables : venir chercher l'homme avec qui elles souhaitaient passer leur vie, mais ne point se faire remarquer par une présence trop prolongée auprès de lui si elles le rencontraient. La fraîcheur contenue de ces filles, si bien ajustées dans leur robe de satin à volants qui les découvre juste assez pour les proposer, survit pour nous au dessous de ces cheveux ponctués d'une rose à peine colorée, en cette mèche modestement frisée qui dégage l'oreille, dans l'ombre de l'omoplate assez pleine ; elle nous frappe surtout dans ce bras moelleux aperçu entre la manche brève et ce gant où une main vient se placer sur l'épaule du « cavalier », avec tant d'absence de naturel que l'on croirait que la vie s'est arrêtée au coude. Et justement, cette impression qu'on cherchait à donner, comme si les formes humaines perdaient leur existence là où l'étoffe commence, Renoir nous l'a traduite avec une perfection que rien ne pourrait atteindre. L'effort du malheureux danseur dont l'habit rend tout exercice plus pénible, nous le retrouvons depuis le front où les cheveux forment frange jusqu'à la basque légèrement enlevée et l'inflexion à peine sensible du jarret, où se devine la maîtrise de ce conducteur de cotillon.

Le massif de palmiers, comme on n'en trouva jamais que dans les serres ou dans les cérémonies les plus fâcheusement officielles, donne un dernier accent de vérité à la fête.

Reprenant le même sujet, un autre panneau de la même époque : *La Danse à Bougival* (Pl. 71), où le danseur se fait remarquer par la désinvolture avec laquelle il a gardé son chapeau sur la tête, nous paraît renfermer des trésors plus riches encore d'évocation et de poésie.

Cette espèce de nostalgie que dégage pour nous tel air échappé aux rythmes métalliques d'un piano mécanique, tous ces plaisirs faciles de la banlieue au temps des premiers lilas, nous les trouvons dans ce couple où la grâce de Suzanne Valadon suit l'éploiement de sa vaste jupe, tandis que l'entraîne d'un bras robuste le beau garçon dont il lui plaît de sentir au-dessus de sa taille la main vigoureuse. Et plus encore que ce sourire vague et plein d'un plaisir déjà pressenti, plus que ces yeux à la paupière infléchie comme une coquille bordée de ses beaux cils, son amour se révèle dans la tendre pression de sa main autour du cou de son danseur.

Que de détails et de trouvailles viennent donner à ce tableau une saveur particulière ! Comment analyser cette idée de perfection que nous goûtons dans tous les ouvrages où l'art le plus rare a donné aux sujets les plus familiers cette beauté qui nous comble de joie pour toujours. Le peintre a trouvé, non seulement les attitudes, mais aussi le cadre qui convenait à une telle œuvre ; et le couple qui boit à une table, la femme balançant les pieds de sa chaise, le menton posé sur sa main, la figure entrevue au-dessus de la tête du danseur et l'homme à peine indiqué sur la droite, le tronc qui tourne dans l'ombre de la charmille ; tout cela correspond à ce motif conventionnel dont nous avons parlé tout à l'heure et donne une note juste et précise. Et, s'il fallait chercher comme un surcroît de poésie bien peu nécessaire, tant Renoir sait parer n'importe quel décor d'une forme gracieuse, comment ne pas se laisser ravir par cette robe, sans doute un peu ample pour ces plaisirs campagnards, mais dont la simplicité dépasse tellement les bouillonnés compliqués de la jeune mondaine, et dont la nuance de rose et de rouge résume l'éclat printanier dont toute la scène est remplie. Renoir, qui a traité l'œuvre avec quelque sécheresse déjà dans les visages et le dessin des mains, a su au contraire enlever les volutes de la jupe avec une verve où semble apparaître quelque chose de l'élan de la danse. Enfin, par une sorte de jeu où Renoir s'était déjà plu dans la *Fin du déjeuner*, voici sur le sol nu un bout de cigarette et un bouquet de deux sous, qui jettent sur le tout une note d'espièglerie.

On pourrait multiplier les recherches sur les signes plus ou moins apparents de cette transition dans l'œuvre de Renoir, à laquelle nous ne cessons de nous reporter. Tels portraits comme celui de la *Petite Bérard* avec son tablier blanc, ou cet autre d'un *Jeune pêcheur*, ont déjà une figure lisse et modelée de près. Au contraire l'absence de solidité de certaines œuvres et une sorte d'excès dans la fusion des éléments par des procédés presque mécaniques, nous donnent une inquiétude, et nous n'y sentons plus la maîtrise du peintre. qui est l'essentiel de l'art.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Nous ressentons ici, dans toute sa force, la difficulté que présente pour nous l'absence d'une chronologie absolument sûre. Si jamais nous avons regretté cet inconnu auquel on se heurte quand on voudrait deviner comment s'enchaîne ce qui est spontané et volontaire chez l'artiste quand il crée, c'est lorsque nous atteignons à cette période où nous savons par des témoignages certains que Renoir subit une crise intime, et devons constater que la nature de son angoisse nous demeure si étrangère. Quand nous insistons sur l'insuffisance des jugements qui ne voient en Renoir que sa nature heureuse et cette espèce de force créatrice qu'il a dépensée si abondamment, nous ne sommes point comme ceux qui veulent retrouver partout une inquiétude qui n'est souvent qu'une lacune de leur sensibilité, mais nous n'admettons point que la psychologie d'un génie soit quelque chose d'aussi élémentaire. Nous pensons surtout à ces passages incessants d'un thème ou d'un sujet à un autre, à l'apparition d'une technique puis à sa disparition. Nous ne pouvons douter que si Renoir a travaillé alors simultanément à des œuvres extrêmement différentes par la forme, il y a au fond de ces curiosités un réseau extrêmement riche de préoccupations de toutes sortes, qui se traduisent forcément pour nous par des observations successives, alors qu'il faudrait voir à leur origine la présence d'idées et d'impressions simultanées, peut-être point toutes situées sur le même plan de la conscience.

Heureusement que nous pouvons parfois trouver une œuvre où transparaisse toute une multiplicité d'intentions diverses, de souvenirs qui nous deviennent familiers ; nous avons alors le sentiment, peut-être trompeur, que se révèle à nous quelque chose de ces secrets qui demeurent si fermés. Peut-être est-ce une duperie de notre curiosité qui nous pousse une fois encore à chercher autre chose que ce que l'artiste veut nous offrir. Nous aurions peine à trouver une œuvre aussi satisfaisante, pour répondre aux questions à la fois trop vagues et souvent mal orientées que nous nous posons, que la composition aujourd'hui conservée au Musée de Berlin et qu'on appelle *L'après-midi des enfants à Wargemont* (Pl. 76).

Cette présence trop évidente de thèmes étrangers à la nature foncière de l'art, que nous rencontrions dans *Le déjeuner des canotiers*, ne nous accable pas ici. Nous nous trouvons en face d'une de ces œuvres où Renoir a retrouvé les lois de la composition intérieure. A vrai dire, ces lois ne sont point de l'ordre d'un code, de n'importe quelle espèce, elles ne sont point non plus des recettes. Nous n'y voyons rien qui ressemble à la science du contrepoint, à l'application de combinaisons nettement formulées. Pourtant, il s'agit de l'emploi des ressources de l'art, et mieux encore, de la mise en œuvre de cette espèce de magie qui suscite en nous tant d'émotions tantôt superficielles, tantôt profondes ; il semble qu'une foi ou un charme évoque tour à tour ce peuple secret qui habite en nous et dont la présence nous est souvent presque inconnue.

Ici, Renoir n'a pas cherché à nous présenter une scène familière avec un surcroît d'ingénuité. La simplicité avec laquelle il a accepté le spectacle qui se présentait à lui, nous la connaissons bien et la retrouvons toujours avec une satisfaction assez particulière, analogue à celle que nous vaut dans la nature un détail venu de l'âme et qui « fait si bien » dans le paysage, justement parce que nous savons qu'il n'y a pas été mis à cette intention, à la différence de ces « fabriques » dont la présence nous exaspère.

Quand on voit cette toile pour la première fois, on est saisi par une sorte de gaîté spontanée et vive, mêlée d'une douceur extrêmement subtile. On a la forme de plaisir que connaissent les amateurs d'œuvres classiques : cette impression de lucidité accrue, née du contraste entre la profondeur du sentiment et la sobriété de l'expression, par quoi nous croyons pénétrer les intentions de l'artiste. Devant cette riche palette de couleurs vives et fraîches, nous éprouvons, dès l'abord, la sensation un peu acide et brusque de l'enfance ; mais, à côté de cela, les passages les plus délicats de demi-teintes et les modulations les plus chaudes et en même temps les plus sobres des nuances, évoquent « cette gêne des grandes personnes sous le regard d'un petit enfant insoutenable ».

On aperçoit dès le premier regard que la toile se divise en deux moitiés, presque égales, marquées par le rideau, puis par le pied de la table. La partie droite est beaucoup plus remplie ; des lignes plus simples donnent une note toute différente à la gauche du tableau. A droite, se trouvent des taches vives, presque bariolées, dont on peut dire, si banal que ce soit, qu'elles semblent chanter : sur le rideau à peine serré dans son embrasse et moucheté de larges fleurs, et qui suffirait à évoquer par ses nuances une maison de campagne, sur le tapis où se retrouvent les mêmes notes, et dans les fleurs du vase à la coupe d'un bleu profond, ce bleu dont on va retrouver toutes les octaves ça et là sur la toile, sur le velours de la chaise, dans la robe de la petite fille du milieu, et infiniment variées à la gauche du tableau. A cette harmonie un peu grave, répond un équilibre des rouges, rappelés à la ceinture de la poupée comme au ruban des cheveux, et surtout, en une tache ingénieusement située, au bas de la jeune couseuse entre sa robe et son soulier. C'est là une de ces trouvailles, comme Renoir en eut tant, pour solliciter le regard en un point qu'un autre eût sacrifié, et ajouter à notre agrément le charme d'un élément d'inattendu.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

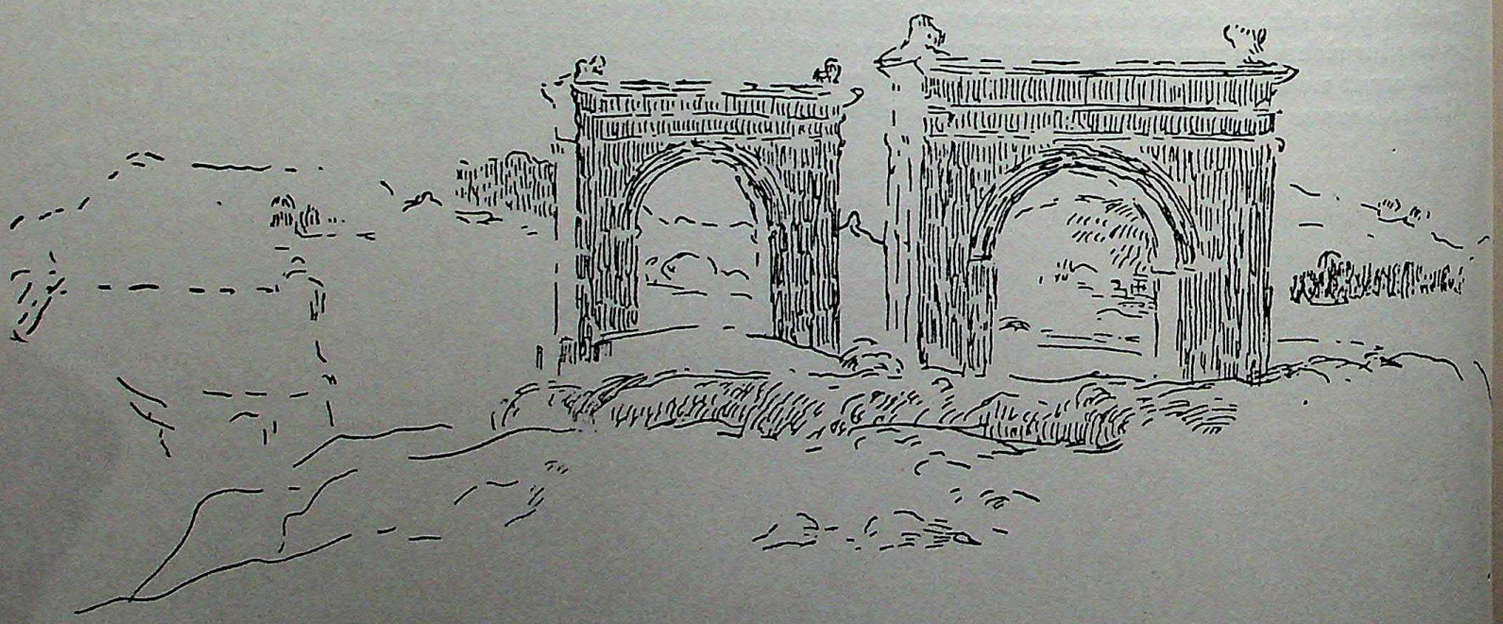
Egalement claire et gaie est la robe rose ponctuée de rouge de l'adolescente occupée à coudre ; avec plus d'attention, nous retrouvons cette tonalité rouge dans des petites mouchetures sur le livre d'images, mais il n'y a point que cela pour relier les deux moitiés entre elles ; et là, Renoir trouve une correspondance dans un registre tout différent ; il s'agit de l'expression des deux aînées qui ont également les yeux baissés et l'attention fixée sur leur tâche ou leur occupation. Une grâce toute particulière se dégage de ces deux visages où, par un contraste curieux, le plus jeune semble dégagé de l'enveloppe enfantine, sa bouche bien close s'opposant aux lèvres légèrement entr'ouvertes et plus charnues de sa sœur, mais les traits plus remplis semblant presque plus éloignés de la jeunesse consciente. Il existe au reste d'autres rapports entre les diverses parties du tableau. Meier-Graefe a su analyser cette combinaison si rare de couleurs, un mélange de brun et de rouge avec des notes d'orange, qui éclatent avec plus de vivacité dans la chevelure de la grande sœur, dans l'anse de la petite corbeille, le long des pieds de la table et surtout dans le plancher où le peintre, tout en conservant à ces lames de bois leur contexture véritable, les a nuancées d'une sorte de miroitement merveilleux.

Enfin, comme centre à cette œuvre, voici la plus petite des trois, avec ses grands yeux et son vaste regard. Sa poupée a un visage à la fois amorphe et pourtant tout aussi vif que le sien et sa robe s'orne de blanc comme le vêtement de son jouet. Mais, en opposition avec ce visage un peu fixe, Renoir a su mettre de l'espièglerie dans la position des deux pieds, dont l'un seul repose à plat, comme le font les enfants qui ne semblent être au repos que dans le sommeil ; cette pose, il la renouvelle dans l'attitude de la petite liseuse, assise sur un siège trop élevé, dont les jambes sont comme suspendues au-dessus du sol.

La surface du mur, dans une harmonie de roses, de bleus et de gris, jette une réplique plus claire, mais tout aussi nuancée, à celle du plancher. Toutes sortes de bleus parfois presque violets, les uns tirant sur le noir et d'autres plus francs, et un endroit moucheté d'une tache de lumière sur le velours du siège, pénètrent et entourent l'enfant qui lit. Renoir montre bien son art particulier quand il met la tache la plus lumineuse en dehors des personnages, sans forcer notre attention. Et ainsi notre regard passe sans cesse d'un objet à l'autre; séduits par le plaisir tour à tour voluptueux ou sensuel de la couleur, nous ne nous refusons point à accepter les indications familières de l'anecdote : ou cet album, qui serait peut-être bien l'un de ceux des chansons de Boutet de Monvel, ou un détail de la mode, cette natte sur le dos qui semblait alors l'apanage des filles autour de leur quinzième année, ce « rucher » au bord du cou et du poignet, cette ceinture inutile et encombrante qu'a la plus petite.

Nous nous abandonnons sans contrainte à tant de notes dont les voix s'accordent si parfaitement entre elles, et peut-être que notre satisfaction se traduit le mieux par le reflet à la fois vif, imprécis qui joue dans les vitres qui donnent sur le jardin. Ainsi nous plaisent tour à tour les indications les plus nettes et du tracé le plus sûr, présage des recherches de Renoir vers une forme plus exacte, aux jeux les plus savoureux et les plus riches en nuances diverses, comme au temps où il adhérait avec tant de chaleur à l'Impressionnisme, demeurant non le témoin d'une époque, ni d'un choix dans le sujet, mais de cette sensibilité française dont il reste, sous sa forme la plus haute, toujours l'un des plus grands maîtres à nos yeux.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CHAPITRE III

LA MANIÈRE AIGRE

VERS 1883, *il s'est fait une cassure dans mon œuvre. J'étais allé jusqu'au bout de l'Impressionnisme, et j'arrivais à cette constatation que je ne savais ni peindre, ni dessiner. En un mot, j'étais dans une impasse*». On connaît ce texte célèbre, où Vollard a rapporté une sorte de confession de Renoir. Il ne s'agit point de discuter l'authenticité de ces propos, mais, pour leur substance, ils concordent si bien avec les souvenirs d'autres familiers de Renoir, et surtout ils s'appliquent d'une façon si juste à ce que montrent les œuvres de cette époque, qu'on ne peut résister à la tentation de les prendre comme thème d'une étude sur ce qu'on a appelé la période « ingresque » de Renoir, mais qu'il qualifiait, d'une expression plus imagée, « ma manière aigre ». Il y a là comme un schéma d'une assez lente évolution, ou du moins dont les causes remontaient à un moment assez éloigné du temps où s'en révèla l'aboutissement.

Danger des explications tardives comme celles-ci, après que vingt ou vingt-cinq ans ont passé, et où l'esprit cède au désir de trouver un enchaînement évident entre des faits ou des influences dont l'importance apparaît mal quand ils se produisent.

On a déjà vu quelle était la nature de l'admiration de Renoir en face de la peinture italienne et surtout quelles impressions son voyage avait provoquées en lui. Si les paysages qu'il exécuta alors sont encore tout à fait dans la « ligne » impressionniste, on sent déjà dans les figures, dans les visages, quelque chose par où se manifeste une sorte de vue différente des visages et des corps. On sera sans doute surpris que cette tendance à une plus grande simplicité dans les contours, à une plus grande pureté dans le dessin, soit apparue au cours d'un voyage dans ce pays où c'est un lieu commun de vanter la féerie de la lumière, et pour lequel le mot « pittoresque » a été proprement inventé. Mais, une fois quittées les vapeurs radieuses de Venise, Renoir en allant vers le sud devait rencontrer une campagne aux traits nets dont le soleil sans nuage dessinait le profil intègre ; là pas encore de mirage, rien non plus des vapeurs de la Seine, des sous-bois de Fontainebleau, de l'ombre des jardins parisiens, simplement : *Une terre sans ombre, un pin vert, un berger...*]

N'allons point chercher si une telle atmosphère était celle que devaient respirer ceux qui ont inventé la connaissance du corps, qui ont su trouver une harmonie immortelle entre ces images et la lumière du jour. Mais si Renoir a continué de voir encore la nature, et plus encore les villes, avec les mêmes yeux qu'en 1876 ou 1880, déjà les musées lui apportaient les éléments d'une interprétation nouvelle du corps humain.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Il était d'ailleurs à une époque de sa vie où il lui fallait, sans doute, changer tout à fait s'il voulait « se » continuer. En effet, cet épisode bref nous apparaît maintenant comme la rupture avec la partie la moins personnelle de son art.

Renoir vient de dépasser la quarantaine et *Le Déjeuner des canotiers* est peut-être bien comme un de ces manifestes où les peintres figurent un « Parnasse », où ils peuplent un atelier, une clairière, de leurs amis et de leurs « muses », avant de poursuivre le voyage. Nous retrouverons certains de ces visages et surtout un certain type féminin que Renoir s'assimilera de plus en plus, mais ces réunions de guinguette sont finies. Tout cela, c'est maintenant que nous le savons ; ce qui est vrai alors, c'est que si Renoir commence de sortir un peu de la misère, voilà plus de vingt ans qu'il peint « tous les jours » et déjà il a parcouru une route, franchi des étapes qui seraient pour d'autres celles de la gloire. Moments heureux pour lui — nous savons la joie constante que lui donna le travail ; mais il sent qu'il ne peut toujours reprendre les mêmes thèmes et moins encore les traiter de la même façon ; à son travail de cette époque se mêlaient des préoccupations, des réflexions que Georges Rivière a bien analysées.

Nous ne reparlerons pas de son admiration devant Raphaël, devant les fresques de la Farnésine; nous avons déjà dit comment il comprit, ou mieux sut, immédiatement, où se trouvaient les traits classiques dans ces figures célèbres, ces académies tant imitées, tant copiées. C'est peut-être ce qui a fait attribuer à Ingres une métamorphose dont on ne peut guère justifier l'exactitude que si l'on s'attache à son aspect le plus superficiel. Bien plus que par les peintures mêmes, surtout bien plus que par les sujets, Renoir est frappé par la technique et par l'esprit qui ont animé tant de productions. On ne saurait ici déterminer la part qui revient, dans cette manière de révélation, à deux découvertes, assez différentes, mais qui ajoutent l'une à l'autre leur influence. Nous possédons un témoignage certain de l'intérêt qu'avait suscité chez Renoir la lecture du Traité de la peinture de Cennino Cennini, que son ami Franc Lamy avait trouvé chez un bouquiniste des quais : c'est lui-même qui l'a écrit environ trente ans plus tard pour une réédition de cet ouvrage. Mais, avec le temps, Renoir en vient à parler surtout de la vie, des idées, et, si l'on veut, de l'univers où vivaient les trecentistes comme Cennini, élève de Giotto, comme beaucoup de fresquistes des cités d'Italie. Il se pourrait bien que sa première impression ait été d'un ordre assez différent, et que ce soit moins une certaine attitude devant l'existence, qui ait retenu l'attention de Renoir, que les recettes, les détails du métier que fournit Cennini. Monsieur François Fosca a noté, avec beaucoup de finesse, que Mottez, le traducteur, se passionnait pour la technique de la fresque, et cette curiosité rejoignait la deuxième influence que subit alors Renoir, qui lui aussi avait déjà été retenu par les fresques de Pompéï et en avait copié certaines. Mais, dans les quelques échos que

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

nous possédons de l'effet qu'elles produisirent chez Renoir et dont nous avons déjà cité un exemple, il est difficile de décider si Renoir fut plus sollicité par la précision presque sèche du dessin ou par l'économie dans l'emploi des couleurs ; quoiqu'il en fût, là se trouvait un exemple prestigieux d'une technique presque à l'opposé de celle des Impressionnistes. Et si nous parlons de prestige, il s'agit sans doute plus encore de l'admiration suscitée chez Renoir que de l'opinion que nous avons de ces histoires un peu monotones et où des yeux qui ne savent pas retrouver une naïveté spontanée cherchent, sans doute à tort, les charmes que des siècles de peinture nous ont prodigués.

Nous allons nous trouver, tour à tour, devant un nombre assez restreint d'œuvres où quantité de traits nous retiennent et où il y en a plus encore qui nous étonnent. Monsieur Michel Florisoone a assimilé la tâche, il n'est pas d'autre terme, à quoi Renoir va s'appliquer, à une manière de retraite, et il y voit comme les « aspirations jansénistes d'un voluptueux de la couleur ». Quand Renoir s'écrie : « Heureux les anciens qui ne savaient se servir que des ocres et des bruns », s'agit-il du désir plus ou moins conscient de quitter « le joli pour le beau », « le quotidien pour l'éternel » ? Si de tels accents soulignent ce qui ne peut manquer de nous apparaître, nous nous demanderons pourtant s'ils correspondent tout à fait à la démarche interne du créateur, et nous verrons dans cette quête ardue, austère, comme la tentative de concilier des tendances qui s'unissent dans l'intimité de l'être, mais que l'étude trop suivie empêchait de se manifester.

Pendant trois ans, en effet, Renoir va travailler aux *Grandes Baigneuses* (Pl. 85) ; la tendance nouvelle qui l'anime se révèle dans le choix du sujet, emprunté à un bas-relief de Girardon, à Versailles, « Le Bain des Nymphes ». Deux figures se retrouvent dans la sculpture et sur la toile : voici à gauche la nymphe qui, à droite, éclabousse sa compagne et celle-ci fournit l'attitude de la jeune fille debout dans l'eau. Les nombreux dessins qu'exécuta Renoir avant d'entreprendre le tableau font voir qu'il ordonna le reste en partant de ces deux personnages. Un projet est composé assez différemment ; mais, si on étudie d'assez près, il s'agirait plutôt d'une juxtaposition de figures. Les deux silhouettes, debout à chaque extrémité, sont si visiblement placées pour la symétrie, qu'on ne peut supposer qu'il s'agisse d'autre chose que d'une manière de mise au point de fragments détachés. On pourrait entreprendre une monographie, rien qu'en se bornant à examiner les visages au cours des ébauches successives. Nous nous abandonnerons seulement au plaisir si rare de regarder les dessins où se traduisent les aspects toujours nouveaux de cet art, dont nous ne possédons d'habitude que les résultats et sommes réduits à imaginer l'élaboration.

On saisit la différence qui sépare le dessin d'Ingres de celui de Renoir, et ce qu'il y a de superficiel dans les rapprochements qu'on a tentés. Sans doute, chez l'un comme chez l'autre, on arrive à un type, mais qui n'est pas une figure idéale, un modèle intellectuel. Ce sont les copistes, des élèves sans personnalité, — ou les faussaires, — qui « font » la « baigneuse de Renoir », le « nu d'Ingres ». Peut-être a-t-il existé alors dans les préoccupations de Renoir une analogie avec la « primauté » qu'Ingres donnait à la ligne, mais dès qu'on se tourne vers l'objet, dès que l'on regarde, comme les différences s'accusent aux dépens des ressemblances ! Il existe chez Ingres un don presque unique pour la reproduction et une science extrême de l'arrangement, car ce terme paraît convenir de façon plus exacte. « L'Apothéose d'Homère » est, sans doute, plus arrangée que composée. Mais, quand on parle d'Ingres à propos des « baigneuses », c'est surtout au « Bain turc » que l'on pense. Il n'est pas absolument indifférent de noter qu'Ingres a groupé dans un cercle sa jonchée de corps. Monsieur François Fosca a semblé exagérer un peu quand il y devine « la matérialisation d'un rêve érotique de Joseph Prudhomme » ; il s'agit d'une vision apparue au bout d'une lunette d'approche ou encore d'un médaillon, où avant de disparaître le vieux Maître, à la sensualité si organisée, ralliait les formes éparses qui l'avaient enchanté.

Nous avons déjà dit et ne nous lasserons point de répéter que la facilité joyeuse et surtout la générosité opulente de Renoir ont masqué les profondeurs de sa nature réelle ; mais si nous voulons aller au-delà de l'évidence, il ne faudrait pas non plus en nier des aspects si caractéristiques. On trouve dans les dessins qui ont précédé l'exécution des baigneuses, comme un élan contenu ; chacune des figures, tout enveloppée qu'elle soit dans un contour exact est sur le point de déborder dans la marge, plus encore, on sent qu'elle trompera la sévère limite qui la cerne, en se prolongeant dans un corps voisin. Que ce soit le crayon ou la sanguine qui les ait tracées, ces jeunes déesses ont la même peau lisse et nourrie, et leur chevelure n'a rien d'un ornement, mais est l'émanation soyeuse de leur être.

La femme assise à gauche au second plan est celle dont Renoir a le plus modifié l'attitude. Dans les projets des collections Laroche et Abel Desjardin, Renoir abandonne peu à peu une attitude trop visiblement inspirée d'un souci de symétrie, d'équilibre, et où il y a un souvenir de la femme à l'extrémité à droite sur le bas-relief. Au contraire, la baigneuse qui, au second plan, rattache sa chevelure, a été trouvée presque aussitôt et le geste du bras gauche qui accentue la cambrure était bien de ceux qui pouvaient plaire à Renoir.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Quand on regarde l'œuvre achevée, on oublie presque tous ces tâtonnements. Le mouvement magnifique de la femme placée au centre pour étaler son peignoir semble nous présenter son corps. Au delà, il y a les arbres, la nature ; pour le spectateur, de jeunes naïades se jouent dans le plaisir de la lumière et de l'eau, ce n'est point la scène surprise par un Actéon. Ces yeux longs et obscurs ne regardent qu'eux-mêmes et ignorent le reste de l'univers. Nous trouvons là, moins que dans d'autres œuvres de Renoir, la véritable tradition antique, et la rançon de tant de recherches est dans l'allure un peu voulue et l'aspect « arrêté » de l'ensemble. Si nous voulions user de trop de sévérité et réfréner le charme qui va naître, il faudrait ajouter que là, et peut-être pour une seule fois, Renoir a cédé au démon de l'actualité. Lui qui a fait des chapeaux les plus démodés des fleurs nouvelles, qui a métarmophosé les tissus et qui surtout a créé de nouvelles déesses, a peint ici une race dont nous trouverions ailleurs, à la même époque, d'autres types. Les visages sont les siens, il était seul capable de peindre le torse de la baigneuse au peignoir, mais la chevelure et la natte de la femme de droite sont calquées de trop près sur la réalité, on devine le modèle; n'importe quel autre lui aurait donné cette apparence de désordre qui convient trop à son animation ; et les miroirs du temps de Jules Grévy ont du garder le souvenir de corps semblables à celui de la femme allongée. La facture montre aussi une certaine absence d'unité. Il n'est pas nécessaire d'insister sur la surface lisse, comme émaillée, que présentent les corps. Le modelé est tout entier traité dans les tons clairs. Il n'y a guère que sur le bras et la main, dans le bas à gauche, que des ombres plus accentuées suggèrent le relief. Pourtant tant de chairs offertes sont mates et sans éclat, et leurs nuances, brunes et rose clair, à peine ombrées d'un bleu lavande, ignorent le soleil. Le paysage est tout différent : si le grand arbre emprunte son feuillage aux tapisseries, tout le fond à droite s'ouvre sur l'espace, un « plein air » exécuté après coup, de mémoire, si l'on veut, mais où se fondent les souvenirs de toute une nature vibrante de lumière.

Quand on se laisse séduire par cette peinture, cette analyse devient mesquine et injuste. Au lieu de vouloir retrouver le Renoir à la fois varié et fidèle à lui-même que nous nous sommes forgé, admirons une des rares, une des seules tentatives heureuses de notre temps pour retrouver le secret des grandes œuvres décoratives. Alors cette période d'ascétisme, au lieu d'apparaître comme une crise de doute ou de recherches gratuites, devient la lente élaboration d'un style. On sait que Courbet, ayant voulu grouper dans son « Atelier » ses élus et ses réprouvés, intitula son œuvre « Allégorie réelle déterminant une phase de ma vie artistique ». Renoir, moins oratoire de sa nature, ne se livre pas à ce genre de manifeste. Pourtant, les *Baigneuses* sont l'aboutissement de son retour sur lui-même. Il rejoint la forme des peintres du XVIIIe siècle qui, visiteur adolescent, l'avaient d'abord séduit dans les galeries du Louvre. Jamais Renoir ne s'est montré aussi manifestement l'héritier de Fragonard ou de Boucher. Qu'il les dépasse, peu importe. Leurs univers enveloppent un même prétexte : entrelacer de jeunes corps dans un décor bocager. Tout cela est repris par un tempérament moderne, mais, comme Renoir est toujours dans la plus authentique tradition, il a retrouvé ce climat d'insouciance, ce bonheur des corps libérés de la parure; et pourtant quelque linge abandonné, une espièglerie dans le geste, le frémissement de pieds nus marquent le souvenir tout proche de la civilisation et de ses gênes; nous ne sommes point dans l'antique Olympe, devant les grandes déesses presque emblématiques, les nymphes d'Alexandrie ont émigré dans les prairies d'une villa romaine où les bosquets ont l'opulence radieuse d'un bel après-midi sur le Janicule, et ces diaprures se jouaient naguère encore sur des chairs maintenant devenues lisses. Il nous est donné d'assister, une fois, aux folâtreries de ces jeunes divinités qu'un magicien infiniment doué a fixées, grâce à toute son expérience et tout son tempérament, sur une vaste baie où subsiste ce spectacle qui n'a rien de clandestin mais d'autant plus délicieux qu'il est plus rare d'y être admis. Redisons, après tant d'autres, les vers de Mallarmé :

Ces nymphes, je les veux perpétuer
si clair
leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
assoupi de sommeils touffus

Ce recours à la mythologie, ces réminescences littéraires, communes à bien des spectateurs, nous voilà bien en pays classique ; vingt ans plus tôt la *Diane chasseresse* portait des attributs d'emprunt, comme la « Vénus » et la « Psyché » de Courbet ; ici, les jeux obéissent à une règle, une contrainte voulue obtient l'effet désiré, une science préside à l'enroulement des formes. C'est toujours Renoir et ce n'est plus tout à fait « notre » Renoir ; aurait-il été pourtant cet artiste si français, s'il n'avait sacrifié une fois l'évidence de sa nature à une harmonie formelle ?

Les Baigneuses, fruit de cette retraite au Parnasse, s'imposent avec le prestige qui s'attache pour nous à ce qui achève un effort concerté ; elles ne doivent point, toutefois, nous faire négliger d'autres œuvres où se manifeste souvent plus encore, soit la forme que prit une sorte d'inquiétude, soit le bonheur, fruit d'une

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum.
LUCKNOW.

épuration. Si l'on possède souvent des dates, on céderait à des scrupules assez vains en s'attardant à établir la chronologie des toiles. Alors que les témoignages s'accordent à souligner la rapidité avec laquelle travaillait Renoir, pour cette époque au contraire les recherches auxquelles il se livrait suggèrent une certaine lenteur. Il est probable que l'artiste a entrepris simultanément plusieurs tableaux. En esquissant les rapprochements que l'on devine entre les compositions, en indiquant des résonances entre la gamme des couleurs, on expliquerait le choix qu'a fait Renoir. Ce sont des jeux psychologiques, où l'interprète étale une virtuosité facile et substitue le vocabulaire intellectuel de ses analyses à l'expression plastique d'un créateur aussi conscient des ressources de sa nature et de son art qu'il était éloigné de tout dogmatisme verbal.

Parmi les toiles qui appartiennent au début de « la manière aigre » nous nous arrêterons d'abord à la célèbre *Baigneuse occupée à renouer sa chevelure* (Pl. 77). Elle a paru un moment être le symbole de l'art de Renoir et surtout de ces nus qui, par leur différence de style, forment les plus sûrs jalons de sa carrière et où se lit le progrès de son génie. Pourtant, la fortune singulière de cette œuvre est due moins à ses qualités picturales qu'aux comparaisons plastiques qu'elle suggère. M. Meier-Graefe a défini avec bonheur comment cette silhouette qui se détache sur la mer et sur un fond de sable assez clair annonce les recherches et les réalisations que Renoir devait entreprendre en statuaire — préférons en effet ce terme, qui contient la double étude de relief que se proposent la peinture comme la sculpture. Pourtant il faut tracer des limites à une opinion si évidente; la statue dont la baigneuse est l'image appartient à un art tout différent de celui qu'achèvent la *Vénus Victrix* (Pl. VII) ou *Le Jugement de Pâris* (Pl. VIII) ; sans doute, leur parenté avec les figures de Maillol est visible, mais nous sommes obligés pour la saisir de franchir des étapes où nous ne sommes point parvenus. *La Baigneuse* évoque bien plutôt ces marbres où s'est prodiguée l'industrie d'artistes honnêtes dont les échecs furent plus rares que les nécessités de l'allégorie et les préventions des jurys ne l'auraient laissé espérer. Pourtant, aucune de ces « Renommées » qui échouèrent sur nos pelouses et dans nos squares, environ le temps qu'on achevait de démolir les Tuileries, n'offre cette splendeur magnifique. Pour arriver à une beauté aussi drue, si riche de cette sensation de durable qu'apporte la présence de la vie, il fallait bien autre chose à Renoir que cette cure d'ascétisme qu'il s'était imposée, il lui suffisait de ce cruel et merveilleux avantage que vingt-cinq ans de sarcasmes et de mépris lui avait procuré : l'écart immense entre ses aspirations et le goût du public. Il a trop pris l'habitude de « se plaire » pour « chercher à plaire ». Dans ce corps intègre, certaines inflexions de la silhouette rappellent les images contemporaines et plus encore cette « ligne » que la mode de quelques saisons donne aux femmes; mais la position, l'équilibre et le jaillissement si libre des formes sont ceux d'une créature dont le seul rôle est de s'épanouir avec bonheur, bonheur si spontané que c'est peu de dire que lui sont indifférents ceux qui la regardent.

Dans l'étude que mériteraient les « baigneuses » de Renoir, et, en particulier, pour celui qui s'attacherait à l'évolution de leur type, celle-ci représente un type tout à fait distinct. On a vu combien depuis *La baigneuse au griffon* la pose s'est transformée ; s'inspirant d'abord d'une tradition, Renoir sut de bonne heure imposer à ses modèles des attitudes différentes de celles qui étaient habituelles dans les ateliers. Ainsi apparaît peu à peu une conception originale de ce sujet rabaché ; il arrive un moment où Renoir refait à l'image de son esprit le corps que ces belles filles louaient aux artistes de Montmartre ; pendant quelques années, si leurs membres, leurs reins, leurs poitrines ont déjà pris l'enveloppe qu'il a inventée, leurs chevelures toutes chaudes de lumière se souviennent encore du peigne et du fer, enfin leurs yeux ont gardé cet éclat rieur et un peu aguichant fait de bonne humeur et de facilité ; et puis comme dans les contes, le magicien après avoir métamorphosé les corps, dérobe le regard, et ces figures ne sont plus que les créatures de ses sortilèges. Mais on ne doit point voir ici les artifices cruels de quelque nécromant caché dans un cabinet à demi-obscur au fond d'une forêt; Renoir jette ses charmes en plein soleil et ses filles ont tout oublié pour s'abandonner au bien-être de « prendre la lumière ».

Monsieur Meier-Graefe a noté que la chevelure de cette baigneuse, presque partout entourée de chair, semble faire partie plus intégrante du corps. Sans vanter encore la courbe si belle qui souligne toute la droite, nous voudrions jeter un regard plus attentif sur les mains pleines de vie et de naturel, le geste par quoi elles aplatissent ou retiennent, celui du bras et du poignet gauche surtout, possède cette sûreté à laquelle ne parviennent que ceux qui ont toujours plié leurs membres à les servir. Entre tout ce que Renoir a apporté à la peinture et surtout dans sa façon d'interpréter les corps, nous croyons qu'on n'a pas toujours insisté sur la vérité des gestes ; il y a là un point d'équilibre entre l'abandon oisif, et dont le charme agace parfois un peu, de tant de déesses venues de la Renaissance, et la servilité laborieuse qui paraissait seule mériter de tenter les réalistes, chercheurs d'attitudes nouvelles. Degas contorsionne souvent ses « femmes au tub » et les accessoires du cabinet de toilette paraissent exiger ou des efforts d'assouplissement, ou l'avachissement auquel s'abandonne un être qui ignore l'observateur précis penché sur son carton. Traitant le même sujet, Renoir se tient aussi loin du « maniérisme » que du « réalisme » ; et sauf de très rares exceptions, les seules tâches où s'occu-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

pent tant de filles, dont les bras pourtant n'ignorent point des travaux ancillaires, sont de sécher ou de parer leurs corps, usant de la même simplicité heureuse pour le faire que l'artiste pour les peindre.

Pendant que Renoir fixe de la sorte l'aspect sous lequel son âge mûr conçoit le nu féminin, il ne borne point son talent à cette recherche. La toile où il nous a laissé les traits de Suzanne Valadon en train de tresser une natte (Pl. 78), par la sévérité du trait, montre ce qu'aurait pu devenir son art s'il avait persisté dans cette voie. Ici, nous voyons encore une femme occupée à sa chevelure, mais d'une façon bien plus concertée que dans aucune autre œuvre du peintre. On retrouve cependant le Renoir habituel dans l'attache de l'épaule et dans la courbure du poignet et il nous apparaît tout à fait dans les yeux. Il n'y a que lui pour ourler ainsi la paupière supérieure, pour donner des surfaces suaves à l'espace qui sépare les cils des sourcils, simples, peu arqués, et enfin, qui d'autre a noyé le regard de cette sombre lumière, où se joue parfois pourtant un point à l'éclat plus clair ? Cependant, plus encore que le dessin de tapisserie que prennent les feuilles au-dessus de la tête, où l'on ne retrouve plus rien des masses que le peintre aimait, un détail montre à quel point il a voulu maîtriser ses penchants. Ainsi qu'il renonce à faire jouer des reflets sur les frondaisons, il ne montre point une chevelure épaisse, étalée, telle qu'on ne peut vraiment la comparer qu'à une toison, à un trophée radieux : le visage est encadré de bandeaux plats, et la main, au lieu de retenir avec peine une mèche trop épaisse, achève de tresser une natte à la torsade bien nette.

Si Renoir s'astreint à une sorte de discipline si éloignée, dirait-on, de ses goûts, il n'a pas su échapper tout à fait à l'aisance même de sa nature. La technique, le métier qu'il veut adopter, sont empruntés, mais dans les sujets qu'il traite, il a cédé deux fois au moins à cette simplicité heureuse et sensuelle qui est bien à lui. C'est au cours de ces années qu'il a peint deux des maternités les plus tendres et les mieux « réussies » qu'il nous ait laissées. Le fils aîné de Renoir, Pierre, était né en 1885 ; quelques mois plus tard, le peintre fit un portrait de *Madame Renoir en train d'allaiter son enfant* (Pl. 79). Ce sujet devait, il faut le croire, offrir de singulières affinités avec son tempérament, puisqu'il le traita au moins trois fois en deux ans et qu'il le reprit dans la suite, au point que l'une de ses dernières toiles, exécutée en 1918, est une réplique de très petit format où se retrouve cette scène vieille de plus de trente ans, renouvelée par tout ce que son art avait acquis de libre et de neuf. On sait enfin que Renoir, non content de peindre ce sujet, le fit exécuter en sculpture vers 1916, à l'époque où de sa main tordue par la maladie et presque paralysée, il s'essayait à inscrire l'espace sur une surface plane et où il lui fallait bien recourir à autrui pour modester le relief. On notera cependant que c'est dans la première toile que se marque son intention d'imiter la fresque, puisque la surface avait été recouverte de plâtre. Tout est lisse, on croirait voir un émail et la gamme des teintes bleu et vert clair, ou rose corail et orange mat, accentue cet effet de corps solides et polis ; pourtant, il y a des délicatesses qui viennent bien du pinceau. Les mêmes ombres se jouent sur la chair de l'enfant et dans les plis de la robe. Là encore éclate ce don, inhérent à l'art de Renoir, de réaliser une unité d'impression. Le groupe central est à peu près identique dans la réplique de l'ancienne collection Wagram, le fond est bien plus poussé : des feuillages ont remplacé la maison, plus conforme peut-être avec le parti pris de sécheresse. Dans quelques parties une certaine idée du dessin entraîne, sans doute, une reproduction plus fidèle et même assez servile de ce qu'on nomme la réalité. Renoir s'est rarement plus approché de l'anecdote. Il est allé plus loin, certes, dans *Les joueuses de volant*. Il ne s'y proposait toutefois, rien d'autre. Dans *La nourrice*, on retrouve çà et là avec une exactitude non dépourvue d'humour, les détails à la fois appliqués et saugrenus de ces modes indifférentes au prix du temps. Ce côté anecdotique n'apparaît pas seulement dans la toilette de la jeune mère ; car au lieu d'être assise sur un tronc d'arbre, elle s'est installée sur une chaise de rotin « qui fait jardin ». Nous n'avons plus cette métamorphose où les scènes les plus quotidiennes, les parures les plus désuètes, sans artifice apparent, sans charme emprunté, tout en restant l'image de l'existence la plus banale, deviennent comme le souvenir enchanté d'un moment choisi. Le volant à petits plis de cette jaquette, le lacet soigneusement croisé sur le cou de pied et les reflets qui se jouent sur le bord des parements, sont des réussites qui tirent l'œil un peu trop facilement, et qui, chez un autre, ne seraient pas du meilleur aloi. On ne peut cependant s'empêcher d'être séduit par le geste frais et délicieux qu'a le nourrisson pour saisir son pied aux orteils bien séparés, par son œil et sa narine goulue, par la pose si juste de la main de la mère. Seule, l'attitude qu'a celle-ci pour regarder vers nous, paraît un peu trop voulue.

Combien plus satisfaisante nous apparaît *La Blanchisseuse et son enfant* (Pl. 86). La différence entre les deux visages vient moins de leur âge éloigné que de ce que l'enfant est encore mal éveillé à la connaissance de la tendresse qu'on voit chez sa mère. On trouve une analogie sensible entre les deux expressions, et la coloration, les lignes, les attitudes sont d'une vérité si admirable et qui doit son seul charme aux qualités purement plastiques, que nous inclinerions à considérer cette œuvre comme la plus belle de celles qu'a inspirées un sujet pourtant tant de fois traité. Là, aucune recherche vers un certain réalisme, vers la familiarité qu'aurait pu justifier le milieu social auquel la mère semble appartenir ; c'est l'amour maternel dans toute sa fraîcheur, dans toute sa spontanéité, à la fois dépourvu d'une simplicité trop fruste, un peu animale, et éloigné d'une

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

recherche vers le sublime, qui tendrait, en épurant les visages, à faire perdre la sincérité naturelle et élémentaire qui unit ces deux êtres. Toute la vérité vient de l'exactitude des gestes. On perçoit une sorte de nécessité; l'effort des bras de la mère, indiqué seulement par les mains croisées, et la pose à la fois tendre, un peu craintive et confiante de l'enfant. Enfin, nous retrouvons Renoir dans les yeux, si semblables et si différents, avec la petite lueur sombre et qui frise entre les paupières de l'enfant, et dans les deux bouches, non pas sensuelles, mais plus faites pour poser un baiser, pour séduire par leur couleur, que pour exprimer des paroles humaines.

Tout à l'opposé sont *Les joueuses de volant* (Pl. 83) où Renoir est allé au dernier degré dans la reproduction presque photographique d'une anecdote. Le détail des costumes peut nous séduire encore par un charme suranné, mais, ces falbalas compliqués et si peu en rapport avec une scène de grand air, rien ne vient plus les parer d'une grâce destinée à survivre. Le maniérisme se retrouve dans les gestes, l'inclinaison des têtes et le maintien des corps. Pourtant, la délicatesse vaporeuse du fond indique que, malgré le soin avec lequel Renoir a voulu reproduire la réalité, il retrouve la poésie.

Renoir a été rarement aussi conventionnel que dans *La femme, la vache et la brebis* (Pl. 82). Tout y est affecté sauf le geste des mains. L'effet décoratif est trop voulu, trop évident. La vache manque complètement de relief. Par contre, la toison de la brebis est exécutée dans le style impressionniste de la première manière. Le contraste nous déplaît. Le visage de la femme aux yeux baissés, s'il ne s'apparente point au minois trop plaisant des bergères du XVIIIe siècle, est tout aussi dépourvu de naturel. Le même désaccord se manifeste entre cette figure presque plate et le paysage largement traité, sauf cependant un petit coin de village fort agréable en soi, mais qui fait un peu morceau de bravoure et hors-d'œuvre.

Nous ne possédons point le doux petit paysage du format d'une boîte à cigares, auquel Georges Rivière fait allusion et où chaque feuille semblait dessinée à la plume, mais nous en savons assez pour voir jusqu'à quel point Renoir a pu pousser dans la voie austère qu'il s'était tracée un moment. Alors que nous savons comment il s'y était engagé, notre documentation nous indique mal comment il s'en est gardé à nouveau, et comment il sut reprendre une route qui convenait bien mieux à son tempérament.

Là encore, nous aurions tort de regretter l'absence de documents écrits, de témoignages verbaux; ce qui doit nous guider surtout, c'est sa peinture. Interrogeons une toile où se marque encore la recherche d'une ligne plus fermée, d'un dessin plus linéaire, mais qui en même temps semble échapper déjà à cette discipline trop exacte : nous y constatons que la rupture entre les deux tendances, si elle se fit, ne fut pas brusque. Dans *Les amoureux au jardin*, en effet, on retrouve un mobilier analogue à celui de *La nourrice*. La pose de l'homme est peut-être trop voulue, mais dans son visage, la tendresse de l'expression dépasse l'exactitude excessive

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

des contours. On ne peut savoir si Renoir a donné à la femme un masque presque figé, pour marquer la disparité entre le désir et une certaine réticence, mais ce serait là encore avoir voulu peindre une scène de genre. La différence entre les traits des deux personnages crée une certaine dissonance, et de même la facture scrupuleuse de quelques détails : les mains, les barres de la table, une partie du feuillage, la collerette de la femme contrastent avec la largeur du reste, privant l'ensemble de cette unité à la fois plastique et spirituelle à laquelle Renoir nous a habitués.

Comme on s'est plu à voir dans *La baigneuse vue de dos*, dite aussi *La Coiffure* (Pl. 77), l'un des chefs-d'œuvre de Renoir, au moment qu'il cherchait à renouveler son art par des tendances plus précises, on lui trouve comme un pendant au moment qu'il va se tourner à nouveau vers les moyens d'expression qui conviennent le mieux à sa nature. Désormais sa personnalité, en élaborant la leçon des maîtres, ne retient du passé que ce qui lui convient, que ce qu'il assimile vraiment, sans chercher à copier des recettes qui auraient risqué de stériliser le développement de son génie. Il s'agit d'une toile d'un format assez réduit, mais où tant de grâce et tant de séduction sont encloses qu'elle mérite d'être comparée, peut-être avec avantage, à bien des ouvrages plus célèbres, et destinés à frapper davantage le spectateur. Nous parlons de la *Petite baigneuse aux bras croisés* du Musée d'Oslo (Pl. 86). C'est toujours l'un de ces nus d'adolescente à demi-vêtue, où le passage de la gracilité à un épanouissement plus certain est décrit avec une sûreté et une tendresse où se fondent dans des mesures indiscernables l'intelligence, l'art, la sensualité. La chevelure de la *Baigneuse vue de dos* était encadrée par des chairs à l'éclat glorieux; ici au contraire, l'ovale assez plein mais régulier de la face est entouré de mèches abondantes et aux reflets à la fois chatoyants et légers. Nous rencontrerons beaucoup de ces toiles, où Renoir a étalé la chevelure féminine avec la prodigalité magnifique de la Marie-Madeleine du Titien au Musée Pitti. L'une d'elles se trouve à New York : c'est la *Jeune fille de profil*, qu'il exécuta en 1890. Une autre, est *La blonde se peignant*, à peu près contemporaine, mais vue de dos celle-ci, et qui, peut-être, a été peinte d'après le même modèle. Il n'y a là pour ainsi dire d'autre sujet que la chevelure, car l'arabesque du bras ne fait qu'en souligner les plans, et l'ombre moelleuse sur le sein, que rehausser la splendeur de la chair.

Dans la toile du musée d'Oslo, les yeux non plus à demi-fermés, mais entr'ouverts, sont ceux d'un être très jeune et dont l'esprit tarde bien plus à s'épanouir que le corps. L'éclat est encore tout pénétré des ténèbres de l'enfance, mais leur sombre et muette inconscience souligne les promesses d'un corps si frais et si tendre. Ici Renoir, par quelque chose de plus linéaire, se rapproche peut-être de l'idéal d'Ingres. Mais il lui ressemble bien plus par ce qu'il nous présente l'une de ces créatures, comme en trouvent seuls les poètes, en quoi s'incarnent les figures de la mythologie. Naïade, néréide, ou bien baigneuse, peu nous importe ; c'est une fille de l'onde, assise au bord des flots d'où elle est née ; leurs reflets moirés et éternels caressent encore sa peau un peu humide, si humaine pourtant, si proche d'autres éléments : des fruits, de la pulpe des baies et non de la chair tiède et inanimée que prêtaient à leurs figures pseudo-allégoriques tant de peintres du temps.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CHAPITRE IV

SÉRÉNITÉ DE L'AGE MUR

IL y aurait quelque impertinence à exagérer l'influence que les conditions matérielles ont pu avoir sur le cours de la production et l'élaboration des œuvres d'un artiste comme Renoir. Quand on l'a vu si serein et immuable au milieu des pires sarcasmes et du dédain du public, on se demande si une moindre inquiétude des lendemains a pu influer sur sa carrière dans une mesure appréciable au cours de la période que nous allons aborder. Quoi qu'il en soit, c'est vers cette année 1885 où nous sommes parvenus, alors qu'il a désormais la charge d'une famille et que, la quarantaine dépassée, les soucis de l'existence quotidienne lui seraient peut-être devenus trop pénibles à supporter, que s'apaisèrent ses permanentes difficultés d'argent.

Une circonstance heureuse voulut qu'à ce moment il trouvât un « marché », — le terme, un peu cru sans doute, convient le mieux, — pour sa peinture. A l'époque où les amateurs français ne recherchaient que des toiles à la fois brillantes et maniérées, aux États-Unis, Durand-Ruel avait rencontré des collectionneurs à l'œil plus neuf, mais surtout moins prisonnier d'un goût mondain aussi étroit que faux, et qui achetèrent avec discernement, mais aussi avec munificence, les œuvres des Impressionnistes, délaissées depuis des années dans les magasins du boulevard de la Madeleine. Les confidences sur ce sujet sont amusantes à recueillir et nous savons que les Parisiens du temps considéraient avec dédain ces marchands « yankees », au goût si grossier, qui préféraient Monet et Renoir à Meissonier et à Édouard Detaille.

Mais à l'époque même où l'inquiétude du lendemain se fait moins vive pour Renoir, il va se sentir frappé d'une tout autre façon. Sa santé ira en déclinant : des rhumatismes de plus en plus aigus vont finir par tordre son corps. Ces douleurs ne purent entamer sa sérénité, et il leur échappa en peignant chaque jour. Et si pourtant son entourage et ses confidents ont noté à cette époque des périodes de dépression, sur l'origine desquelles nous sommes assez mal fixés, nulle trace n'en apparaît dans sa peinture, tant se montrent toujours plus joyeuses et plus vivantes les toiles qu'il exécuta alors.

Au cours de ces années, Renoir fit plusieurs voyages, parfois à l'étranger, en Espagne, en Angleterre, en Hollande, mais en France surtout où, en dehors des séjours à Essoyes, il ira tantôt en Bretagne, tantôt dans le Midi attiré par le soleil et la compagnie de Cézanne.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

D'autres coins cependant le retiennent et, comme il le faisait vingt ans plus tôt, il va de nouveau poser son chevalet sur les bords de la Seine, à Chatou, à Bougival, à Argenteuil. En 1888, le voici devant le *Pont d'Argenteuil* (Pl. 90). L'allée qui fuit vers la droite, aux arbres symétriques, est dominée de feuillages encore assez dessinés, mais ce souci du détail est peut-être moins une persistance de ses scrupules récents qu'un moyen de souligner la régularité de cette végétation, disposée par la main de l'homme. Entre les troncs et sur la surface toute bleue de l'eau, dont l'aspect un peu compact évoque le fond des « Canotiers à Argenteuil » de Manet, apparaissent deux voiles blanches. Ces notes claires accentuent l'impression de vide nécessaire pour contrebalancer la masse du sommet des arbres et jouent, en quelque sorte, le rôle de ces trous de ciel à l'intérieur des arbres, qui ont fait toute la réputation de certains paysages de Corot.

A ce moment Renoir, après avoir, au cours de sa période proprement impressionniste, baigné d'un charme rayonnant les scènes les plus banales de l'existence, puis s'être limité au souci de la ligne et du contour, va prendre désormais des libertés de plus en plus grandes avec les spectacles que lui offrent les choses et il enveloppera les paysages d'une atmosphère féconde en métamorphoses.

Une des toiles où apparaît le mieux ce style est probablement la *Montagne Sainte-Victoire* (Pl. 91). Une lumière d'opale s'épand sur la nature. La montagne n'est plus, comme chez Cézanne, la grande roche à l'aspect monumental qui accroche le regard, sa silhouette rapprochée de nous à travers l'air pur et sec de la Provence ; au contraire, les arbres arrondis se prolongent assez loin et l'impression de distance nait de modulations très délicates entre les nuances, tandis que quelques accents lumineux suffisent à suggérer la lumière du Midi.

A mesure que l'art de Renoir évolue, on distingue de plus en plus, dans la façon dont il traite le paysage, son goût pour la couleur rouge, qui va éclater d'une façon plus évidente vers 1900. Au début de l'époque 1880, la dominante était, au contraire, verte et bleue.

La vie de Renoir, qui s'écoule alors de plus en plus fréquemment aux bords de la Méditerranée, lui donna-t-elle l'occasion d'étudier avec plus de soin l'importance que présentent au grand soleil les arêtes colorées? Commença-t-il alors à interpréter de la sorte les lignes qui portent les silhouettes ? Des remarques, que nous ferons au sujet de la facture des portraits, semblent montrer qu'il obéit à un souci d'ordre bien moins accidentel. Nous voyons pourtant le contour des arbres offrir dès lors, du côté éclairé, un espace aux couleurs très vives et à la nuance d'un brun rougeâtre et même rouge vif, reflets qu'on pourrait croire empruntés aux toiles exécutées aux environs de Cagnes ou de Cannes, mais que Renoir observa également à Pont-Aven et même dans l'Ile-de-France.

Deux toiles que Meier-Graefe a fort ingénieusement rapprochées : la *Route de Louveciennes* et la *Vue du Cannet*, montrent bien cette opposition entre le côté sombre et le côté lumineux sur les surfaces rondes et le passage assez brusque de l'ombre à la lumière. Encore plus caractéristique est *La mer à Douarnenez*, exécutée vers 1895, où seul, le fond délicat et baigné d'une brume indéfinie, évoque la Bretagne, tant les silhouettes des pins du premier plan suggèrent le Midi, et par leur forme, et par la netteté de leurs troncs, en dépit de la lumière plus douce de l'Atlantique.

Mais un trait rattache cependant le style de cette époque et celui des œuvres exécutées au début du xxe siècle ; dans les unes comme dans les autres se trouvent des morceaux de construction souvent peu importants, mais en général très géométriques et qui paraissent en opposition avec ce qu'il y a de plus fondu dans les paysages. Ces fragments sont souvent situés dans la partie lumineuse de la toile, le premier plan se trouvant presque toujours dans la pénombre. Peut-être Renoir a-t-il voulu ainsi marquer par cet artifice ingénieux la vivacité de la lumière. Il y arrive même souvent sans recourir à un dessin précis ; il lui suffit de poser quelques points clairs pour indiquer qu'il doit y avoir là un de ces murs blancs et bien crépis comme on en voit du côté du soleil sur tant de placettes du Midi. Les *Vues de Cagnes* peintes en 1915 en sont un excellent témoignage et le rappel des lumières sur la branche d'un arbre, sur le chapeau et sur quelques fleurs, puis enfin sur les maisons perdues dans le lointain, se présente avec un art presque parfait.

Les tableaux de figures exécutés vers ce moment nous révèlent avec moins de netteté comment Renoir échappa à la « manière sèche ».

Le portrait des *Filles de Catulle Mendès au piano* (Pl. 88) est peut-être une des œuvres où se manifesterait cette sorte de dépression à laquelle certains de ses amis ont fait allusion et qui pourtant ne se devine guère dans son art. Il y a en effet désaccord entre les visages si lisses, — dont on pourrait dire qu'il a trop cherché à les faire ressemblants, — et les vêtements et surtout le décor. Le plancher, les vêtements, aux nuances médiocres peintes avec des coups assez longs, ne sont point en harmonie avec l'apparence presque vernie des figures. Barnes trouve le thème pictural un peu clinquant et comme métallique, l'opposition entre les espaces unis et les empâtements étant mal justifiée. Que l'on partage ou non cette opinion,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

on a peine à considérer cette toile, pourtant si attachante par la position des personnages et un charme un peu vieillot, comme l'une des meilleures de Renoir et d'ailleurs c'est un exemple, presque unique dans son œuvre, d'essai sans lendemain.

C'est vers ce moment que Renoir a exécuté plusieurs fois le thème des *Jeunes filles au piano*. A côté des *Filles de Catulle Mendès*, voici la toile dite *Au piano*, dont le Musée du Louvre possède l'un des deux exemplaires. Dans cette dernière se manifestent déjà bien des traits du style de la fin du siècle.

Nous nous arrêterons au portrait des *Jeunes filles au piano* (Pl. 95) de l'ancienne collection Durand-Ruel, où l'opposition entre les nuances est plus discrète et où la facture de l'ensemble est bien plus harmonieuse. Les gestes gagnent aussi en naturel; celui de l'une des sœurs appuyée sur l'autre pour tourner les pages de la musique; les profils si attentifs; le délicieux petit bouquet placé au-dessus de la partition, et

enfin la coulée lumineuse de la chevelure de la pianiste, tout cela séduit l'œil à la fois, et si l'on s'attarde à quelques détails, aucun d'eux ne sollicite avec trop d'accent le regard. Renoir a su mettre au premier plan une surface claire; le tabouret et la robe sombre qui se détachent en pleine valeur, et le côté de l'instrument, à peine souligné par quelques touches lumineuses, n'apportent point cependant une masse trop sombre à l'extrémité de la toile.

Renoir a peint alors un plus grand nombre de groupes qu'il ne l'avait jamais fait jusque-là. Les uns meublent un coin de paysage, les autres prennent un aspect presque monumental ; nous pensons surtout à la grande toile *La famille de l'artiste* (Pl. 109). Les œuvres de ce style se distinguent de celles qui les ont précédées par l'orientation presque verticale ou en lignes franchement brisées de la composition. On aurait peine à envelopper l'ensemble dans une de ces arabesques à l'oblique ascendante ou descendante, comme celle autour de laquelle s'enroulent quelques tableaux italiens, des Rubens ou des Delacroix. Ce parti pris

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

donne peut-être moins d'envolée, mais l'impression d'équilibre s'accroît. Il y a bien une longue diagonale depuis le chapeau de la mère jusqu'au bas de la robe de Gabrielle, mais la silhouette de Jean, debout à droite avec son ballon, qui se détache sur le mur, forme un contraste avec le groupe de gauche et, s'il l'équilibre peut-être, l'empêche surtout de se laisser dominer par une ligne trop appuyée. Si nous voulions appliquer un terme un peu prétentieux à une telle œuvre, nous dirions qu'elle est statique, mais il ne faudrait point en conclure qu'elle est figée. Peut-être Renoir se rattache-t-il par là à une certaine tradition de la peinture classique.

Vers le même moment, Renoir alla en Espagne et visita le Prado. On connaît son admiration pour Goya. Comment ne pas être frappé de l'attitude de tous les personnages de « La famille royale », tous debout, avec ce maintien protocolaire imposé par les usages, qui souligne encore leur extérieur horrible, s'il leur conserve un reste de dignité. Chez Velazquez on soulignera la composition des « Fileuses » avec son extraordinaire profondeur de théâtre; l'école espagnole offre d'autres exemples aussi curieux d'un merveilleux motif autonome dans un intérieur : Renoir leur apporte une contre-partie dans ces paysages où l'on aperçoit tout à coup, par une éclaircie, des éléments un peu étrangers au reste, dont le rapport avec le premier plan ressortit à la plastique et non à un rapprochement intellectuel.

C'est bien là que nous commencerions à pouvoir appliquer d'une façon absolument certaine la phrase célèbre de Proust : « ...Le charme de chacune [des œuvres d'Elstir] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'on nomme en poésie « métaphore » et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait... Les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'est de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. Une de ces métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment, était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui introduisait cette multiforme et puissante unité ».

Barnes a su rapprocher, malgré la nature toute différente des deux œuvres, le mouvement des masses dans le *Portrait de la famille de l'artiste* et la *Montagne Sainte-Victoire*. Par la synthèse des éléments extérieurs, cette vaste composition est comme une étape entre les recherches de la jeunesse ou de la maturité et l'élan tout personnel auquel l'artiste va s'abandonner désormais. Si les visages ont encore quelque chose d'un peu trop lisse, des vibrations délicates et assez localisées leur donnent une unité d'atmosphère avec le reste du tableau. On peut se demander si la comparaison entre ces personnages et ceux d'une tapisserie est justifiée, car la vicacité de certaines couleurs, si accentuées par rapport à la douceur du fond, nous ferait plutôt penser à ces mosaïques byzantines sur la voûte d'une coupole un peu embuée par la fumée de l'encens, où les draperies hiératiques se détachent avec splendeur, mais sans heurter le regard, sur l'azur opalin du fond.

Malgré les indications que l'on peut trouver sur les tendances nouvelles qui se font jour dans l'esprit de Renoir, rien n'est aussi révélateur que les œuvres où il reprend les sujets déjà tant de fois exécutés par lui : les nus, que ce soient des « baigneuses », ou des « femmes au ruisseau ». Pendant quelque temps il subsiste un souvenir de ses curiosités antérieures. Le charme qui se dégage de *La sortie du bain* (Pl. 92), cette délicieuse courbe laiteuse dressée au milieu des cercles à la surface de l'eau, comme un cierge candide sur un disque moiré, emprunte sa séduction plus encore à la simplicité un peu affectée d'un geste trop traditionnel qu'à la douceur appuyée d'une ligne à la grâce éprouvée ; l'anneau ouvert et suave de la chevelure sur le bras droit, la poitrine soutenue au creux du coude comme un fruit, l'allongement du poignet gauche, tout cela peut plaire, mais nous regrettons que Renoir ait accepté la pose habituelle d'un modèle professionnel et abandonné sa liberté naturelle. Aussi, malgré certains détails où s'annonce l'abandon du tracé linéaire telle l'ombre de la hanche confondue avec la nuance du fond, le modelé vaporeux du bras, le contour nuageux du sein, on retouve dans l'attitude une certaine convention comme dans les toiles où naguère Renoir en cherchant un style, s'était le plus rapproché de l'académisme de l'École.

Au cours des dix années qui suivirent, il subsiste dans l'œuvre de Renoir des souvenirs de sa manière d'autrefois ; la *Baigneuse à la servante*, sans doute peinte en 1895, en est un bon exemple. Les sonorités du fond indiquent un style déjà assez différent, et surtout la figure nue du premier plan, à voir sa pose, presque symétrique de celle de la *Grande baigneuse se coiffant* de 1906, (Pl. 120), mais le contour plus gracile et surtout un dessin plus linéaire marquent une différence frappante. La figure du fond, elle, est d'une forme nouvelle, mais la jeune fille, qui propose avec tant de simplicité sa beauté à la fois pleine et juvénile, s'inscrit avec une précision qui rehausse la splendeur de son corps. Son visage, aux traits cependant peu accusés, dégage

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

une individualité que nous ne trouvons que bien rarement dans les figures nues de Renoir. Il faudrait pour cela remonter aux œuvres de sa jeunesse, par exemple à *Anna* de la collection Stchoukine ou au *Nu* du musée Rodin. Que l'on regarde, par exemple, ces yeux à l'iris bien isolé, ce regard empli d'une sensualité moins inconsciente et la bouche au sourire dessiné ; de même, toute la partie droite du corps, l'ombre à la naissance du bras, le modelé de la main, les replis du corps, le contour de la jambe forment une suite de lignes qui n'offrent peut-être point une courbe à la grâce aussi voulue que dans *La sortie du bain*, mais dont les éléments harmonieux suggèrent la vie, à la fois par une certaine précision et surtout par le choix si heureux entre les attitudes et l'allusion.

Mais si nous percevons dans cette toile, presque au début du XXe siècle, comme un écho de celle qui lui est de plus de dix ans antérieure, cependant nous allons trouver, dans l'intervalle, et même en nous bornant à un petit nombre d'œuvres, toute une gamme de figures où se révèle la vision neuve qu'a désormais Renoir du corps féminin. On pourrait, si l'on ne répugnait point au classement trop catégorique, diviser ces tableaux en deux variétés de sujets, les *baigneuses* et les *odalisques étendues :* c'est à ce moment qu'apparaissent les toiles de ce dernier genre. Nous mettrons à part la *Jeune fille à la mèche*. Cette petite toile résume les aspects de bien des œuvres. On peut, en effet, songer tout à tour au velouté de la chair, au naturel du geste, à l'éclat de la chevelure, à la forme du profil, au regard à peine indiqué et au halo lumineux qui entoure le visage, mais nous sentons surtout l'indéfinissable rayonnement d'un être jeune, comme ignorant du monde et surpris dans le bonheur insconscient qu'il éprouve à baigner son corps à la lumière. Cette sensation d'un spectacle imprévu saisi d'une façon presque involontaire est accrue par la « mise en page » si originale : le bras coupé à la hauteur du coude, si bien qu'on n'aperçoit que la main et l'épaule, et le torse qui ne tient point tout entier dans la toile, dirait que Renoir s'est plu là, pour une fois, à montrer que lui aussi saurait exceller dans cette présentation ingénieuse et un peu insolite que certains de ses contemporains avaient empruntés à l'Extrême-Orient. Nous savons que seul, ou presque, il manifestait une réticence bien déclarée à l'égard de cet exotisme. A l'occasion de ce portrait, on aimerait chercher à quel moment Renoir a commencé de donner aux femmes ce profil un peu camus, ce nez à la silhouette arrondie et cette bouche entr'ouverte qui se souvient de l'enfance. Mais c'est peut-être ici l'un des meilleurs exemples frappants du rapport harmonieux entre un tel visage et la grâce adolescente du reste du corps.

On trouve plusieurs fois, à quelques années d'intervalle, la baigneuse assise, le profil tourné à droite. C'est un des thèmes que l'artiste s'est appliqué avec le plus de plaisir à reproduire pendant les dernières années du siècle. La *Baigneuse qui s'essuie le pied* mérite d'être citée. Elle nous intéresse surtout parce qu'en elle se manifeste avec netteté la rupture avec la période antérieure. Déjà dans cette nuque grasse, dans ces ombres nourries à la naissance du cou et sous l'épaulette de la blouse, nous apparaît un de ces corps fermes et amples, le premier peut-être de cette longue tribu de servantes au ruisseau ou dans le jour de l'atelier, que Renoir va peindre sans se lasser jusqu'à sa mort. Cependant ici on sent encore le souci du sujet, qui bientôt va se perdre.

Dans la *Baigneuse appuyée sur sa main*, nous remarquons surtout la pose plaisante de la tête au menton légèrement levé. Bien que le visage ne soit point tourné vers nous, il semble s'offrir, et la lèvre supérieure se soulève avec une espèce de bonheur indéfini. Le contour juvénile du corps ne se confond point avec le fond assez sombre, tant le bras et l'épaule sont baignés d'une pure lumière, mais des rappels de nuances créent comme une parenté entre la jeune fille et le paysage qui l'environne.

C'est un excellent exemple sur la distinction que l'on a faite entre les nus d'Ingres et ceux de Renoir, à propos des *Grandes Baigneuses*. Tout ce que l'on a écrit sur la façon dont Renoir a retrouvé la tradition antique et a peut-être été le seul à nous offrir une suite à la mythologie, malgré les toiles innombrables qui pendant trois siècles avaient repris les thèmes légendaires, s'appliquerait assez exactement aux œuvres que nous étudions en ce moment. Ici encore, vouloir insister sur la valeur intellectuelle, sur les souvenirs littéraires qu'évoquent de telles œuvres, ce serait s'écarter complètement des suggestions que l'artiste recherchait. Car c'est justement dans cet oubli de toute littérature écrite et par la découverte personnelle lentement acquise au cours de toute sa vie, en élaborant les incitations qui lui venaient de la nature, que Renoir a renoué avec l'antiquité. Bien plus que dans les récits que nous ont donnés les poètes, c'est dans l'atmosphère où ont pu naître les fables elles-mêmes, d'abord populaires, que se trouve le secret de la naissance de toutes ces déesses. Sans attribuer aux bergers d'Arcadie les récits si organisés des épopées homériques, on peut supposer que ces Hellènes, qui croyaient distinguer des silhouettes féminines parmi les clairières des bois et la brume des fontaines, animaient la nature de formes semblables à celles des jeunes filles de leur village. Ici, nous voudrions établir une différence nécessaire entre ce qu'on prétend trouver dans les nus de Renoir et le seul témoignage de nos yeux. Comme on sait qu'il a peint souvent ses servantes, on s'est plu à voir dans ses toiles comme un souvenir de la cuisine et des épluchures, comme une espèce de relent servile, et ceux

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

même qui louaient cet aspect de son talent y mêlaient comme un sourire un peu contraint. Pour nous, nous voudrions qu'on oubliât la tâche à laquelle ont pu vaquer ces filles robustes, mais qu'on se souvînt plutôt de leur origine toute campagnarde. Ce sont des corps drus, tout proches de la nature, et les tâches qu'elles peuvent accomplir, si elles sont rudes et grossières parfois, font partie du rythme presque nécessaire de leur existence. Il faudrait abolir cette vieille distinction entre les gestes qui passent pour nobles : chercher de l'eau à la fontaine ou accrocher un chaudron à la crémaillère et ceux que l'on trouve indignes d'être reproduits : récurer une marmite. Devant cette poitrine toute jeune et si bien détachée, aux ondes savoureuses, et devant ce ventre qui commence à s'épanouir, qu'importe l'origine de la créature qui se présente à nous avec tant de simplicité?

Si nous souhaitons rattacher entre elles, par un lien évidemment factice, les diverses baigneuses dont nous allons voir bientôt l'aboutissement dans les grandes *Baigneuses* (Pl. 120), nous pouvons rapprocher *L'Endormie*, de la collection Reinhart (Pl. 110), de plusieurs autres et surtout de la *Jeune fille endormie au chat* de 1879.

Devant la grâce extrême de cette pose où la nonchalance n'a rien d'un négligé voulu, mais est proprement l'abandon lui-même; devant la séduction de tant de charme et de juvénilité, on pense à ceux qui n'ont voulu voir dans les derniers modèles de Renoir que de robustes matrones. Qui donc chercherait à situer dans une classe quelconque, et même à une époque, cette jeune déesse dont on ne sait si elle est lasse ou si le sommeil la prépare à un réveil plus délicieux que le repos. Ses lèvres annoncent-elles le souvenir ou l'attente vague d'un plaisir indéfini ? Ses paupières à la courbe si pleine sont-elles fermées sur une vision plus exacte ou rêvent-elles d'un avenir que seul le sommeil laisse discerner ?

Tous les commentaires, si éloignés de l'objet même de la peinture, qu'imaginèrent tant d'écrivains à propos du sourire de la « Joconde », s'appliqueraient plus facilement peut-être à une toile où la substance qui nous est offerte est si étrangère au domaine de l'esprit qu'il nous est bien plus naturel d'en jouir par la sensibilité. Tous ceux qui se sont trop souvenus de la fameuse parole de Léonard de Vinci « la peinture est une chose de l'esprit », auraient dû avoir encore plus présent à leur mémoire le passage où il explique comment chaque forme est engendrée autour d'une ligne. Quand celle-ci aurait l'abstraction idéale d'une figure géométrique, les volumes qu'elle décrit dans l'espace, par l'éclat même de leur surface et les ombres de leurs courbes, se matérialisent pour ne plus garder que la valeur particulière, mais intense, d'un rayon qui frappe notre regard.

Cette courbe, il ne faut point faire effort pour la retrouver dans le corps de *L'Endormie ;* mais ce que nous ne saurions expliquer par un raisonnement, c'est la sûreté du choix avec lequel Renoir a su s'y arrêter. Près de quarante années d'efforts, un travail ininterrompu de chaque jour, et désormais le peintre s'est trouvé ; ce qu'il ne rencontrait que par fortune au début de sa carrière est maintenant devenu inséparable de son métier, de sa volonté, de son intelligence. Nous avons déjà insisté sur la grâce du geste qui présente la poitrine de la jeune fille avec une candeur délicieuse ; c'est une pose d'atelier, mais cette simplicité nous le fait oublier. Bien plus séduisante encore est cette grande ligne en arc, où peut-être les premiers hommes, quand ils ont inventé les armes de l'amour, ont trouvé l'image la mieux faite pour évoquer la séduction des êtres. Tout ce que l'on a dit des Grâces couchées dans la nature, comme le pétale des fleurs, nous le reconnaissons dans cet alanguissement où l'indifférence évidente n'est que mieux faite pour dissimuler un attrait presque indomptable. La façon dont le sein droit, avec sa tache claire, vient se perdre dans l'ombre de l'aisselle et est ainsi le centre éclatant du tableau, nous montre comment Renoir suggère la vie par la lumière émanée d'un corps et non point par l'éclat factice et trop humain qui anime un regard. On se souvient alors des paroles de Rilke sur la « Danaïde » de Rodin : « ... N'est-il pas étrange de voir avancer la lumière... lentement, comme si elle progressait depuis des heures, et quelqu'un se souvenait-il encore de toute cette échelle qui va de l'ombre jusqu'à cette obscurité transparente et légèrement dissipée comme il en glisse parfois autour du nombril de certaines statues antiques et que nous ne connaissons plus que par la courbure des pétales de roses ».

Vers ce moment apparaissent dans l'œuvre de Renoir ces figures allongées, auxquelles on a donné des titres variés, bien qu'elles appartiennent presque toutes au même esprit, car leur style ne diffère que lorsqu'il emprunte des accessoires à une défroque de harem, au sujet desquels nous avons indiqué des rap-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum.
LUCKNOW.

prochements. On se livrerait à un jeu érudit mais bien vain si l'on voulait rechercher la filiation de toutes ces créatures allongées au bord des fontaines ou sur des divans, et l'on aboutirait à une sorte de catalogue : Chassériau, Delacroix, Ingres, Courbet, et, plus encore tous les Italiens de la Renaissance. Mais rien n'expliquerait les œuvres de Renoir surtout à cette époque où il se rattache à la tradition par des caractères bien plus généraux. Les seuls témoins qu'on pourrait trouver dans le passé seraient certaines œuvres de Corrège, l' « Antiope », et plus encore la « Vénus endormie » de Dresde, si gracile et au visage si peu individualisé, avec ses masses pleines et sa forme arrondie. La lumière et l'éclat presque pulpeux de la chair, la grâce indifférente des formes, annoncent les nymphes dont Renoir a peuplé ses dernières années. Mais c'est surtout un peu plus tard que Renoir s'intéresse à ce thème pour aboutir, par une étrange transformation, à lui donner son achèvement dans les deux *Cariatides* de la collection Barnes à la position exactement différente, mais dont la présentation suggère des parentés évidentes.

D'une présentation amusante et fort peu traditionnel est le *Nu couché au chapeau* (Pl. 94) que Renoir a entouré d'accessoires pour lesquels il paraît avoir manifesté un goût spécial vers cette époque. On rencontre souvent alors, en effet, ces jeunes filles aux énormes coiffures de dentelle et de lingerie, qu'on appelait des « charlottes ». Il y a une surprise bizarre et agréable à trouver ces falbalas, en apparence disgracieux et si peu faits pour la turbulence des enfants, dans les œuvres d'un maître qui se libère de plus en plus des précisions de l'actualité. Jamais Renoir n'a décrit avec autant de facilité la sveltesse un peu anguleuse de la jeunesse, que dans la toile dont nous parlons, et il rehausse la sécheresse apparente de ces formes peu enveloppées par une ligne aux arêtes nettement brisées, que mettent en valeur les masses blanches de la draperie et de la coiffure. L'inflexion de la taille accentue la saillie pe la hanche, et elle évoque la cambrure mémorable de la Vénus de Velazquez.

On aurait tort cependant, quand on cherche à pressentir l'évolution du talent de Renoir à cette époque, de trop insister sur les seuls aspects de son talent qui présagent l'épanouissement final. Ce serait négliger bien des toiles où il s'est plu à décrire, avec un certain souci de l'anecdote, dans des scènes d'intérieur ou dans des portraits, les détails les moins essentiels de la nature des modèles et les traits les plus passagers de leur physionomie. On a volontairement traité ailleurs le thème des *Jeunes filles au piano* et *Le portrait de sa famille*, parce qu'ils permettaient de jeter des jalons commodes, mais, une fois de plus, il faut insister sur ce qu'il y a de factice à classer ainsi, suivant un plan tout intellectuel, des éléments d'une œuvre qui trouve son unité dans la vie même de l'artiste. On peut mettre en parallèle, selon la plus rebattue des méthodes littéraires, deux toiles comme la *Jeune fille au métier* (Pl. 113) et *Après le déjeuner à Berneval* (Pl. 108), où le modèle, féminin dans l'un des cas et masculin dans l'autre, est placé de façon presque symétrique et occupe le premier plan avec une prépondérance qui ferait penser malgré tout à ces « mises en page » favorites de Degas. Cependant, ce qui devait séduire Renoir dans de telles œuvres, c'était cette opposition entre un premier plan assez sombre et seulement ponctué de quelques lumières, et un fond où se déroule une scène d'intérieur. On pourrait reprendre ici quelques-unes de nos remarques sur les motifs précis et homogènes inscrits dans un paysage. Là, également Renoir se plaît à reproduire des silhouettes qui lui sont familières et parfois son talent s'attache au côté intime de la scène, ou lui donne au contraire un caractère un peu apprêté où se déploie sa virtuosité.

Ainsi, par exemple, dans le *Portrait de Berthe Morisot avec sa fille* (Pl. 112) l'effigie de l'artiste si chère aux Impressionnistes est dressée avec une simplicité et une pureté faites de tendresse et de vénération, tandis que la jeune fille à la longue chevelure et au large chapeau donne un accent plus moderne.

Toute différente est *La femme au chapeau* (Pl. 107) avec ses fanfreluches et sa voilette, ornements dans la tradition de ces parures que Rembrandt prêtait à la jeune Saskia, et aussi *L'homme à l'œillet* (Pl. 106), avec sa moustache digne d'un héros de Paul Bourget ou d'un de ces mondains que le jeune Proust allait guetter au Bois près du « coin des pannés », avant de donner à ces mannequins, où il n'y avait de vivant que la fleur d'une boutonnière, la vie éternelle qu'ils ont retrouvée enfin dans le « Temps perdu ».

Mais plus encore que tous ces personnages, ce sont les enfants dont Renoir se fera alors le peintre avec dilection. Si l'on doit ranger à part les innombrables toiles que lui inspireront ses enfants et où, tour à tour, un jeune garçon, d'abord bébé, puis bambin à la longue chevelure, sera Pierre, Jean, surtout Claude, « Coco », peut-être le préféré, il a fait souvent poser les filles ou les fils de ses amis.

Vers la fin du siècle, vers le moment qu'il eut à lutter avec tant d'ardeur et tant d'obstination pour faire accepter le legs Caillebotte par l'État, il peignit les filles de celui-ci (Pl. 101) en train de

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

regarder des images, assises sur un canapé. C'est comme un fragment d'une vue plus moderne de *L'après-midi des enfants à Wargemont*, mais les deux jeunes enfants forment à elles seules tout le sujet et les morceaux illustrés au large quinze ans plus tôt, sont réunis sur un espace restreint. La vérité des attitudes et la négligence voulue avec laquelle s'offrent certains détails, qu'un « habile » eût disposé autrement, rehaussent le charme vraiment enfantin de cette image où se conserve, avec les vêtements peu ajustés et les grosses chaussures des enfants, toute la grâce encore incertaine de jeunes êtres insouciants.

Cependant, au cours de la période plus restreinte qui nous occupe, ce sont seulement les deux premiers fils qui vont apparaître à nos yeux. Là aussi, il est difficile de déterminer si les préoccupations nouvelles de Renoir et son amour de plus en plus grand du rouge, qui est comme la forme concrète de l'attrait que la chair jeune prenait pour lui, ont dominé particulièrement, et la marche qu'a pu suivre sa pensée nous y est encore difficile à déterminer ; surtout, si l'analyse prend figure de dissection.

Certes, il y a trop de lacunes dans ce jugement « Renoir est un œil », mais c'est pourtant dans cette maitrise de la vision que réside avant tout l'impulsion primitive à laquelle on doit attribuer le meilleur de son génie, c'est bien le don suprême en lui, mais il voit de plus en plus un univers tout différent de celui qu'un observateur moins doué et surtout moins attentif aurait su discerner.

Nul ne fut moins inaccessible que Renoir ; nul ne « se cuida » moins que lui. Très conscient de ce qu'il avait apporté à l'art de son pays qui lui était cher entre tous, il gardait une bonhomie charmante et dissimulait sous une apparence un peu narquoise une culture, sans doute toute différente de celle qui courait alors les « chapelles du symbolisme », mais d'une extraordinaire sûreté dans le choix, grâce au discernement infaillible avec quoi il distillait ce qu'il y a de meilleur dans les leçons du passé ou celles d'un milieu.

En feuilletant les grands albums où sont reproduites toutes les toiles qu'il laissa après sa mort dans son atelier, nous reconstituons d'une façon sinon exacte mais en somme satisfaisante ce que pouvait être sa vie d'alors ; tantôt des natures mortes, tantôt des nus, très souvent de petit format, qui sont comme des fragments de la promenade du modèle à travers l'atelier ; souvent des paysages aux formes de plus en plus arrondies ; et puis, de plus en plus, des portraits d'enfants. Ceux-ci nous permettent, en dehors de toutes les qualités de couleur ou de la grâce si naturelle des attitudes, de saisir une forme particulière de son talent. Nous reparlerons de ce modelé par les boules qui était une des grandes leçons de Delacroix. Devant ces visages pleins, aux traits encore à peine élaborés, mal dégrossis, une technique de ce genre s'imposait presque et elle est bien dans « la pente » de sa nature.

Peu de formes lui permettaient de mieux les détacher sur un fond un peu magistral pour le reste. C'est ainsi que s'explique une réflexion de Delacroix, surprenante pour certains, où il dit que la peinture de Michel-Ange est plutôt une peinture de peintre que de sculpteur, car elle nous offre des surfaces qui se suffisent trop à elles-mêmes. Un coup d'œil sur cette scène sereine et inflexible, « La Sainte Famille » de Michel-Ange, quand le regard s'arrête sur le corps au tracé linéaire de l'enfant Jésus, nous montre tout ce qui sépare cette anatomie, presque trop explicable, de celle des enfants charnus et lumineux que Renoir nous offre.

Dès le début de sa carrière, nous avons vu à quelle maîtrise il peut parvenir dans cet ordre, par exemple, avec le portrait de *Mademoiselle Charpentier en bleu ;* et, à différentes époques, ce même sujet l'a inspiré, toujours avec un égal bonheur. Nous avons souligné comment la *Blanchisseuse avec son enfant dans les bras* est sans doute la plus belle de toutes les maternités qu'on ait peintes en France. On dirait que la spontanéité de Renoir a su trouver chez ces êtres si jeunes des modèles dont il pénètre, par une sympathie évidente, non plus l'enfant seul, mais sa famille qui l'entoure, sa nourrice, sa bonne, le bébé avec un frère ou une sœur plus âgés, chargés de nous donner une vue à la fois plus particulière et plus durable d'un moment de leur vie. Voici *Jean Renoir dans les bras de Gabrielle* à qui la fille de la concierge offre une orange ; son geste à la fois tendu et maladroit pour attraper le fruit, et l'affection qu'on lit dans le visage de la femme, ont quelque chose d'éternel. A mesure que l'enfant grandit, Renoir traduit l'attention grandissante et plus intelligente de son regard, en même temps que la gaucherie toujours incertaine de ses gestes encore ignorants de ses désirs.

N'oublions point les accents que la couleur ajoute à tout ceci ; tantôt, un déguisement blanc ou rouge, en opposition avee le fond, par sa forme baroque souligne la puérilité du visage, tantôt la couleur chante pour elle-même la gaieté des jeunes années. Dans un des derniers tableaux de cette période où l'on voit à nouveau *Jean Renoir dans les bras de Gabrielle*, le visage toujours aussi imprégné de tendresse, déjà le rouge résonne en maître et le détail d'un bonnet compliqué et amusant jette une note éclatante au centre de la toile.

Renoir apparaît mûr pour toutes les œuvres que lui inspirera son dernier fils, Coco.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CHAPITRE V

LES CRÉATURES DE PROMÉTHÉE

D'ŒUVRE en œuvre, — et à travers des contradictions comme des retours en arrière, — nous avons progressivement saisi comment se manifeste peu à peu chez Renoir une sorte d'élan intérieur qui le porte à unifier, et par la couleur et par le modelé, l'image qu'il nous offre de la nature. Ne redisons pas à quelle fausse optique aboutit le goût des divisions tranchées, et bien des traits, qui ne se révéleront clairement qu'au bout de plusieurs années, s'ébauchent depuis assez longtemps. Si la chronologie se limitait aux seules œuvres de Renoir dont la date est connue avec certitude, on se méprendrait singulièrement sur l'évolution de son talent, et, par contre-coup, les attributions auxquelles l'étude interne du style nous permet seule de parvenir, devraient se ranger dans un temps assez réduit; encore que, vers la fin de l'existence de l'artiste, le champ des hypothèses se fasse de plus en plus restreint.

En classant comme d'habitude les toiles des vingt dernières années de Renoir dans une « période rouge », on souligne le plus visible des traits communs à toutes ces œuvres, mais on insiste sur une seule de leurs caractéristiques. En partant de là pour étudier la prédominance du rouge dans l'œuvre antérieure de l'artiste, on risque de négliger d'autres éléments de ces toiles, fort importants sinon remarquables. Au contraire, si nous adoptions une vue générale, peut-être trop vague, mais qui ne risque point de dénaturer une personnalité aussi riche, nous serions amenés à envisager l'art de Renoir, à partir d'une certaine époque, comme l'affirmation presque débordante d'un élan qui ignore les entraves de la tradition dans ce qu'elle a de formel, qui refuse la figure du monde qu'elle a imposée pendant tant d'années aux artistes. Le mot de Whistler à un ami : « la nature commence à imiter », en désignant par là les brouillards argentés de Chelsea, est plus qu'une boutade; et le sort ou la fortune de Renoir a voulu, qu'ayant assisté à une première « imitation de la nature », à laquelle il avait participé et de quelle façon nous le savons, il lui fût donné d'assister aux avatars de cette nouvelle vue de l'univers chez une autre génération. Et, naturellement, cette école allait porter à l'extrême la réaction qui lui semblait nécessaire devant les derniers travestissements de l'Impressionnisme.

On a recueilli bien peu de témoignages sur l'opinion que se faisait Renoir de la jeune peinture ; le seul document que nous possédions est sa préface au « Traité » de Cennino Cennini, publiée en 1910 et empreinte de sévérité pour l'ignorance technique des peintres ses contemporains; mais rien ne montre

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

qu'il ait songé à une école particulière. Aux environs des mêmes années, on voit Monet commencer ses grandes séries, où il a cherché à saisir, en un réseau irisé et figé à la fois, les caprices de la lumière aux arêtes des pierres vétustes ou sur les chaumes ébouriffés, pour perdre bientôt tout lien avec cette rigueur qu'à défaut du sol un horizon prête au moins à la fluidité des eaux, poursuivant ainsi proprement un mirage, qu'il est presque arrivé à capter, mais sans que rien y offre une substance pour l'art à venir. Dans certains milieux au contraire, on manifestait un tel amour pour les formes nettement tracées qu'on finit par imposer aux choses, au lieu des contours fondus que leur prête l'atmosphère, des figures toutes géométriques, aussi éloignées de la perspective habituelle de l'École. La perspicacité de Renoir lui fit distinguer à quelle impasse le conduisait l'Impressionnisme, assez tôt pour qu'il lui fût permis de s'orienter dans une direction différente, avant l'instant où se firent percevoir les premiers balbutiements du Cubisme. Ainsi lui fut épargné, à la fois de s'égarer dans une nébulosité où il aurait perdu toute originalité, et de prendre place, comme un champion à la fois admirable et un peu poussif, parmi les novateurs des années 1910. Ce rôle assez déplaisant du vieux maître qui se cramponne aux théories tumultueuses de l'heure, Renoir y a échappé, et pas seulement par la grâce de sa nature. La maladie, l'éloignement de Paris qu'elle lui imposa ; le contentement paisible qu'il trouvait dans son propre intérieur ; plus encore la joie que fut pour lui la naissance de son dernier enfant, qui lui apportait, avec un sujet nouveau, l'occasion de déployer avec éclat un bonheur intime d'autant plus profond que son art était presque le seul moyen qui lui restât de le manifester ; peut-être aussi l'apparition de certains modèles, dont il s'engoua au point de reproduire avec un débordement un peu monotone leurs formes lumineuses : autant de raisons qui contribuèrent à fixer Renoir vieillissant dans un « climat » qui lui a permis sa propre transfiguration. On ne peut s'empêcher de trouver une sorte d'analogie entre les méthodes qu'ont enseignées certains maîtres de l'ascétisme, qui retirent peu à peu à l'homme, comme trop passager, tout attachement pour un univers transitoire, pour ne lui laisser plus que la passion d'une foi accrue par le désert qui l'environne, et l'aventure du vieux maître perclus, mais dont l'art est d'autant plus généreux et plus riche, qui refait un monde comme un cénobite construit un ciel, ou un Descartes rétablit un univers.

Ce n'est point par un désir puéril de prendre la contre-partie des théories habituelles, que nous insisterons d'abord sur l'apparence générale de toutes ces toiles dans leur masse, plutôt que sur cette fameuse couleur rouge, qui, par toute une gamme de nuances, revêt les objets et les corps. En effet, Renoir a dû chercher dans un certain ordre de figures plastiques le signe commun à ce genre de motifs pour en marquer l'unité dont il semble de plus en plus pénétré. Ces contours géométriques si nets, que les cubistes vont imposer aux choses, impliquent eux-mêmes une expansion des formes reçues; Renoir s'est tourné vers un autre mode pour arriver à une métamorphose, qui, par l'esprit, est voisine, si la traduction qu'il en donne nous paraît toute différente. On est amené ainsi à trouver dans l'enveloppe analogue la caractéristique de tous les sujets qu'il va traiter désormais. Les réflexions de Delacroix sur ce qu'on a appelé la composition par les boules, nous en offrent sans doute la meilleure explication. « Bien distinguer les différents plans, en les circonscrivant respectivement, les classer chacun dans l'ordre où ils se présentent au jour, discerner avant de peindre ceux qui sont de même valeur, ainsi par exemple, dans ce dessin sur papier coloré, faire serpenter les luisants avec le blanc, puis les lumières, faites encore avec du blanc, mais moins vif : ensuite celles des demi-teintes, que l'on ménage avec le papier, ensuite une première demi-teinte avec le crayon... quand sur le bord d'un pré, vous avez un peu plus de clair, vous prononcez d'autant plus son éclat ou sa saillie. C'est là surtout le secret du modelé. Il s'ensuit qu'avec très peu de choses, on peut modeler ». Il ajoutait ailleurs, en parlant de Rubens, des lignes où il semble prophétiser tant de jugements qu'on a exprimés à propos de Renoir : « Ce Rubens est admirable, quel enchanteur ! Je le boude quelquefois, je le querelle dans ses grosses formes, sur son défaut de recherche et d'élégance. Qu'il est supérieur à toutes ces petites qualités, qui sont tout le bagage des autres ! Il a le courage d'être lui. Sa principale qualité, s'il est possible qu'il en faille préférer quelqu'une, c'est la prodigieuse saillie, c'est la prodigieuse vie. Sans ce don, point de grand artiste. C'est à réaliser le problème de la saillie et de l'épaisseur qu'arrivent seulement les grands artistes ». Pour parvenir à ce résultat, Delacroix préconisait de diviser les formes en des surfaces ovoïdes, où il posait les accents plus lumineux ; il y voyait le moyen de placer les masses avec des jalons utiles et, d'après lui, c'était selon une technique analogue qu'avaient été établies les sculptures antiques, faites « par le milieu, et non par le contour ». Peut-être saisit-on par là d'où vient l'impression sculpturale de plus en plus frappante des dernières œuvres de Renoir. Les pages où Monsieur Pierre Francastel, avec la finesse d'un humaniste, montre comment Renoir a su retrouver la fraîcheur et l'accent primitifs de la mythologie, et celles où Monsieur Germain Bazin, lance le terme de « sculpture fongible » pour qualifier les sanguines de Renoir, dont les contours semblent se perdre dans le souffle tumultueux de la nature, nous permettent de trouver un moyen terme, où se rejoindraient les sugges-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

tions venues de la tradition et les perspectives sur un champ possible de l'art que nous offrent ces œuvres, à la fois surprenantes et pourtant si authentiquement classiques.

Après avoir insisté sur le rôle des masses, et donc l'importance des espaces lumineux dans les toiles de cette période, nous en viendrons à cette fameuse couleur rouge. Nous ne voudrions point reprendre les explications, à la fois trop techniques et si décevantes, que certains physiciens ou des psychologues ont fournies des sensations que nous donnent les différentes couleurs. On ne peut tout de même s'empêcher de signaler cette sorte d'ardeur que le rouge produit en nous, par des réminiscences plus ou moins conscientes avec tant d'objets où nous voyons comme des symboles de vie et d'animation. Il faut bien en parler, ne serait-ce que pour justifier comment nous sommes amenés, malgré nous, à parler de flammes, à propos de ces herbes aux tons de plus en plus incarnats qui remplacent la végétation dans les paysages et dans les compositions de la fin.

On se rapprocherait davantage de la réalité en se souvenant de l'importance prépondérante que prennent les formes humaines dans nombre de toiles; cette « expansion » n'appelait-elle pas une inondation de la couleur du corps humain; Renoir, qui aimait avant tout « une peau qui prenne bien la lumière », devait en venir à considérer comme la substance même de cette lumière, les nuances carminées dont elle teint une matière admirable à ses yeux. Sans nous livrer à une analyse fastidieuse, nous montrerons que Renoir a fini par imposer ce rayonnement rougeoyant à des objets qui, semble-t-il, le comportaient le moins. Ce parti pris peut trouver sa source dans la psychologie de l'artiste, mais le prestige de certaines couleurs, phénomène d'ordre bien plus général, se rattache à des observations sur leur valeur respective très simples. Il est curieux de constater comment, de très bonne heure, les hommes ont été sensibles aux reflets roses que donne à d'autres nuances le voisinage d'une masse plus ou moins rouge. Un commentaire qui accompagne les vers de Virgile, où il compare le reflet ardent qui colore les joues de Pallas à la nuance rose qu'imposent avec violence des roses rouges à l'ivoire ou à des lis blancs, nous donne une longue liste de fragments d'auteurs anciens, où la même notation, parfois esquissée avec moins de bonheur, se retrouve avec la même précision. Mieux encore, Horace nous parle à un endroit des cygnes rougeoyants de Junon, comme si seule cette nuance pourpre était symbole de splendeur.

C'est bien à cette cime de l'art qui est comme l'achèvement suprême de toutes les recherches de la plastique et d'où l'homme, nouveau créateur, s'étant reformé lui-même, découvre les vues les plus lointaines sur l'aspect de l'univers ; c'est dans cette région, où tous les grands artistes ont imaginé un modèle idéal de leurs semblables, que se situe l'œuvre où se révèlent les possibilités que Renoir avait en puissance dès ses jeunes années, mais qu'il semble bien n'avoir pu réaliser qu'au moment de disparaître. La double tradition dont il a retrouvé l'âme, celle de la peinture italienne et celle de notre XVIIIe siècle, ont fini par épanouir en lui une flore merveilleuse aussi proche et aussi étrangère à la nature que les fleurs d'un jardinier ingénieux. Par une vue approchée, nous arriverons peut-être à nous représenter quelle est l'essence de ces créations. Environ le moment que débutait Renoir, fut exposée au Salon (1866) la « Flore » de Carpeaux, ce bas-relief aujourd'hui placé tout en haut d'un pavillon du Louvre et presque perdu pour des passants qui ignorent que, s'ils levaient les yeux, ils pourraient contempler l'un des chefs-d'œuvre les plus certains de la sculpture française. L'analogie entre le groupe de Carpeaux et certaines compositions de Renoir ne peut manquer de frapper et il faut rappeler que Carpeaux avait abandonné la technique habituelle pour travailler avec la terre glaise, qui donnait comme une facture colorée, et qu'il procédait à l'aide de boulettes. Comme on l'a dit : « la sculpture imita la peinture, tandis que depuis le commencement du XIXe siècle le peintre imitait le statuaire ». Nous ne voulons point même suggérer un souvenir de Carpeaux chez Renoir, mais quand on regarde une photographie du torse de la Flore et en même temps celui de la baigneuse du milieu dans le groupe de l'ancienne collection Vollard où est repris, vers 1902, le thème des *Grandes baigneuses* de 1885, la disposition des ombres, celle des volumes, l'orientation du corps, tout évoque cette même souplesse voluptueuse et indulgente, où frémit l'un des visages les plus authentiques et les plus inimitables de l'art français. Il n'est même jusqu'à cette fente sous la paupière, qui donne l'apparence d'une vaste prunelle noire, qui ne puisse nous faire souvenir de ce regard sombre des femmes de Renoir dont on ne se lasserait point de vanter la simple et mystérieuse séduction. Mais bien plus que des similitudes, dûes peut-être seulement à une certaine communauté de la nature, la composition de la « Flore » nous permettrait de saisir de ce que Renoir a pu vouloir faire dans ses dernières œuvres. Ici comme là, nous ne trouvons point de ces espaces vides où un artiste se distrait en exécutant un « morceau de bravoure », mais dont le détail, si précieux qu'il soit, fait un peu négliger la valeur de l'ensemble. Quelle différence entre une telle conception de l'art et ces illustrations charmantes que nous a données parfois la peinture vénitienne et aussi notre XVIIIe siècle, où l'œil découvre peu à peu un motif savoureux et finit par considérer un ensemble comme une série de fragments. Cette fameuse arabesque dont

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

on a tant parlé et qui se retrouve dans le « Concert champêtre » comme dans « La grande Kermesse » du Louvre, dans « L'allégorie de la Fécondité » comme dans « L'enseigne de Gersaint », ou même dans « La Fête de Saint-Cloud », elle est faite dans la « Flore » de Carpeaux de l'enlacement des corps et des guirlandes et l'œil est guidé par des taches lumineuses qui ne sont que les saillies de volumes où se joue la lumière. Une telle œuvre, par les hasards des circonstances, se trouve être exécutée en pierre et, quand nous la regardons, les fumées de la ville ont donné encore plus d'accent aux masses qui la composent, mais nous pourrions très bien la supposer modelée comme à l'origine dans la matière rougeâtre : l'argile; même moulée en un bronze florentin à la patine verte, elle serait toujours elle-même. Par le subterfuge de cette comparaison, nous croyons avoir montré que Renoir aurait pu choisir une autre couleur que le rouge pour atteindre les tonalités si exaltantes que l'on trouve dans ses dernières toiles.

Lorsque Barnes a parlé de cette coloration rouge que le peintre a donnée peu à peu à certaines parties de ses toiles, où cette nuance paraît étrangère aux objets décrits, il a choisi, entre autres exemples, *La promenade* (Pl. 100), où la fonction de la couleur comme lien entre les divers éléments est évidente. Mais le rôle du rouge est bien plus visible dans une toile un peu plus récente, *La leçon d'écriture de Coco* (Pl. 117), qui date de 1905. Les accents rouges permettent surtout à l'artiste de pousser quelques tons jusqu'à une intensité toute neuve; il s'agit surtout ici de certains bleus, dont nous retrouverons les analogues dans *Les lavandières au bord du ruisseau*. Cette dernière œuvre présente un nouveau motif, dont Renoir a exécuté bien des variantes pendant l'époque où il vécut la plus grande partie de l'année dans le Midi. On ne saurait déterminer exactement d'où vient sa prédilection pour ce thème. Il se pourrait que ce fût parce qu'il trouvait l'occasion de traiter des scènes plus quotidiennes dans le même cadre agreste que celui des Baigneuses; ainsi se trouvent unis plusieurs des éléments qu'il recherchait, et les notes vives des vêtements ont une variété que n'offrent point toujours les corps, si accentuée que soit leur coloration. Les différences de technique se marquent surtout par l'orientation des coups de pinceau, les premières toiles présentant l'apparence chevelue de bien des œuvres contemporaines. L'artiste abandonne peu à peu cette facture — jamais définitivement — pour chercher l'équilibre dans les masses arrondies et vivement colorées, dont la hardiesse anime d'une telle énergie les scènes qui pourraient paraître les plus ordinaires.

Les nombreux paysages que Renoir a esquissés de son fauteuil de malade ont dans leur composition une valeur ignorée. La nature n'apparaît plus comme un fragment détaché d'un paysage, mais comme un tout de plus en plus organique. Nous avons déjà indiqué l'intérêt que donne la forme si précise des motifs au milieu des volutes, au tracé à la fois vigoureux et peu délimité, des arbres et des plantes. Une des toiles où se révèle le mieux l'accent que peut donner un tel contraste est la *Vue de la poste de Cagnes* (Pl. 130) de 1907. Ici, les édifices forment le caractère dominant, mais seulement à l'arrière-plan, et tout un fragment est rempli par les ondulations des feuillages et ceux-ci semblent vraiment marcher à l'assaut des habitations. Des ombres prononcées accusent le ton libéré de cette masse en mouvement, dont l'opposition avec les surfaces géométriques est comme sereine. Les édifices contribuent à créer une de ces sensations presque fantastiques qu'ont cherchées, par des artifices tout différents et souvent moins suggestifs, bien des peintres de notre époque.

On trouve un art de la composition aussi grand dans les portraits que Renoir se plut à peindre alors et dont l'abondance peut être attribuée à sa réputation enfin établie. Si l'on retrouve dans *La dame en blanc*, qu'il peignit dans les premières années du siècle, tout ce charme dont il para le visage des femmes, nous ne pouvons nous empêcher d'admirer qu'il se soit arraché au type qu'il avait décrit tant de fois, pour tracer cet ovale jeune et animé, ces yeux clairs et à la courbe nette, ce sourire délicat et surtout cette main posée au premier plan, dans un geste d'un agrément un peu mondain et qui paraîtrait presque affecté, s'il ne suffisait à marquer d'un trait plus individuel un modèle un peu étranger à son choix d'élection.

Renoir devait retrouver un sujet un peu analogue une quinzaine d'années plus tard, en la personne de *Madame Tilla Durieux* (Pl. 136), qui est l'un des derniers portraits et peut-être le plus admirable qu'il ait peint. Là se rejoignent bien des tendances manifestées au cours de sa carrière, par-dessus tout, la grâce et la séduction. Il a trouvé dans ce visage, à la physionomie légèrement orientale, les traits qui s'alliaient à ce certain goût pour l'exotisme qui perce par intervalles dans ses œuvres. Nous aurions pu en décrire l'évolution depuis *Les Femmes d'Alger* et nous en trouvons les tout derniers aspects dans les deux *Danseuses au tambourin* de l'ancienne collection Gangnat, dans le *Portrait de Madame de Galéa* et dans *Vollard en torero*. Dans le *Portrait de Tilla Durieux*, cette forme pittoresque vient seulement de la fleur nouée dans les cheveux, sur le côté du visage, et de l'écharpe qui enveloppe les épaules et qui drape les bras du modèle. La discrétion avec laquelle cette impression nous est suggérée par des éléments aussi choisis, est comme une fête pour l'esprit, et la note vive que jettent les fleurs évoque toute une poésie aux couleurs vibrantes, dont l'excès surprend parfois notre sensibilité

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

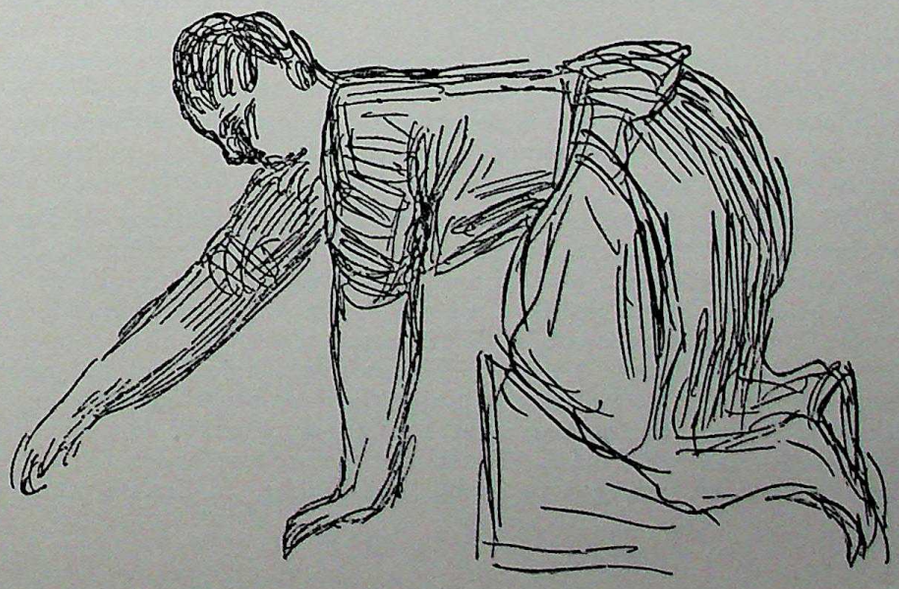
occidentale. La bouche du modèle, à l'éclat et à la forme si riches, prête une vie plus pleine à ce que la grâce mondaine de l'attitude aurait d'un peu restreint. La séduction des mains et des bras est de la distinction la plus rare et rencontre comme une contrepartie dans la noble simplicité du vêtement. Renoir, qui a su trouver un agrément amusant dans les fantaisies les moins justifiées de la mode, s'attache ici à la pureté durable qu'offre un drapé simple et harmonieux.

Renoir fait aussi à cette époque d'assez nombreux portraits d'homme. Jean et Pierre grandissent et se présentent à nous avec un souci d'élégance et des attributs variés. Voici *Jean en chasseur*, dans la pose de certain infant de Velazquez et de plusieurs de ces jeunes lords, qui, depuis Van Dyck jusqu'à Romney et à nos jours, ornent les murs des manoirs anglais. On pourrait chercher à rattacher cette œuvre à toute une tradition; nous préférerons insister sur les moyens qui permirent au peintre de donner une impression virile aux traits du jeune homme, malgré l'analogie évidente qu'ils présentent avec tant de physionomies féminines qu'il a tracées. Ceci vient peut-être de l'importance donnée au contour de l'oreille et au blanc des yeux, rendus plus vifs et plus décidés par la petite surface qu'occupe la prunelle. Le nez est bien tracé et dans la bouche se retrouve au contraire une mollesse qui n'est pas féminine, mais comme un reste de l'enfance.

Vers le même moment, Renoir a peint plusieurs membres de cette famille Durand-Ruel à qui l'attachaient tant de liens. Entre tous, nous ne pouvons manquer de trouver comme un accent plus sensible dans le portrait de *Paul Durand-Ruel*, celui qui avait su presque découvrir et sûrement aider Renoir à ses débuts. Comment ne point être frappé par l'éclat si délicat qui baigne la courbe du front, par la lueur affectueuse du regard et une bonhomie un peu ironique que suggère une ombre sous la moustache ; l'attitude légèrement abandonnée et aussi une nuance de mélancolie très subtile offre un caractère assez particulier et que nous retrouvons bien rarement chez Renoir ; il semble que le vieux lutteur, maintenant sûr de l'avenir, se souvient avec une sorte de nostalgie des années d'inquiétude et que sa vieillesse regrette un peu les difficultés qu'il se sentirait encore l'énergie de vaincre.

Tout différent est le portrait de *Madame J. Durand-Ruel.* (Pl. 128). Pour nous offrir l'image d'une femme du monde dont la toilette et les traits sont si parisiens, Renoir s'est gardé de peindre une œuvre brillante et superficielle, mais dépourvue de toute valeur intime et durable. Négligeant volontairement les artifices qui auraient accusé certains caractères du modèle, il a choisi une pose naturelle, mais pleine d'élégance, où le mouvement parallèle des bras encadre l'image dans une forme facile à discerner. L'animation du regard et le modelé délicat des narines donnent de la vie à l'ensemble. Et les reflets d'une chevelure, coiffée selon la mode du temps, prêtent à celle-ci cette lumière que Renoir savait dispenser avec tant de bonheur. A côté du modèle, un vase de fleurs, aux tonalités somptueuses, meuble l'angle du tableau sans distraire notre regard de la jeune femme.

Nous savons par Vollard les longues séances que Renoir consacra, presque jusqu'à l'épuisement physique, au portrait de *Madame de Galéa* (Pl. 129) dont l'exécution l'avait passionné par tous les éléments de son art ancien comme de ses nouvelles tendances qu'il sentait pouvoir y exprimer.



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

On pourrait rattacher ce portrait aussi bien à la série des « odalisques » si nombreuses à cette époque, qu'à celle des figures couchées. Le décolleté et la facture du visage rappellent la technique de Renoir, peintre du nu, vers les années 1910. Mais ce qui nous frappe tout d'abord est l'importance donnée à quelques accessoires, et on y voit comment l'artiste voulait résoudre certains problèmes que se posaient alors de jeunes peintres. Un peu de réflexion montre que seule une opération de l'esprit peut grouper dans une même catégorie des objets aussi dissemblables qu'une applique de bronze, des diamants, des plumes et la faune fantastique d'une tapisserie. Renoir, ayant à décrire cette scène si banale et tant de fois traitée, d'une femme étendue sur un canapé, a trouvé dans la vivacité des couleurs et leur chatoiement un stimulant aux tendances actuelles de son art. Plus que jamais, il serait impossible de séparer les surfaces colorées du contour. La toile se présente à nous comme un tout organique, où la couleur donne l'unité d'ensemble; aussi paraît-il difficile de la situer exactement. Cependant, la toilette de Madame de Galéa évoque pour nous cette mode que les miniatures persanes inspirèrent à un Poiret et l'ensemble rappelle même certaines recherches des décorateurs de théâtre vers cette saison. Nous ne savons si Renoir avait pu assister aux représentations des ballets russes, qui se donnaient juste à ce moment à Paris, au Châtelet, mais il n'est pas absolument impertinent de rapprocher l'art d'un Renoir et celui d'un Bakst et d'un Benois, car il y a une analogie d'atmosphère entre les trouvailles de ceux-ci et le portrait qui nous occupe.

L'œuvre de Renoir a même atteint, à un degré qu'il ne pouvait surpasser, la métamorphose presque théâtrale, dont nous venons de parler, avec le *Portrait de Vollard en torero* (Pl. 135). Comment l'artiste a-t-il su peindre sans prêter au modèle le moindre ridicule, ce créole, dont le visage marque si bien l'origine, revêtu de ce costume inséparable du rite barbare et minutieux d'un jeu local et sanglant ? Là aussi, c'est l'accent donné à la couleur qui a permis de triompher d'une contradiction qui semblait irréductible. Nous ne songeons point à voir là comme un « déguisé », et on dirait plutôt le souverain coruscant d'un royaume shakespearien, démis un moment de ses fonctions publiques, mais toujours paré de cette somptueuse défroque, attribut nécessaire de sa fonction.

Ces quelques toiles admirables sont assez isolées, car dans cette dernière période le jeu des étoffes n'est presque toujours pour Renoir qu'un prétexte à mettre en valeur les colorations de la chair. Le nu sera désormais son thème préféré, et son sujet d'élection est la baigneuse couchée.

Certaines de celles-ci se trouvent étendues dans un paysage, d'autres sur un divan et quelques-unes ont des draperies plus ou moins orientales où le goût de Renoir pour un certain exotisme a pu se donner libre cours. Comme pour donner aussitôt toute sa mesure, Renoir a choisi un modèle qu'il appelait *La Boulangère* (Pl. 121) et qu'il peignit deux fois en plein air. La différence entre ces répliques vient surtout d'une certaine présentation du paysage. Dans l'une, les arbres ont une masse plus fournie. Monsieur Meier-Graefe a examiné cette double présentation avec beaucoup de soin ; les conclusions qui lui font préférer l'une ne s'imposent peut-être point d'une façon péremptoire, et il semble que les deux choix de Renoir peuvent se justifier par des arguments d'ordre interne. Cependant, il est visible que la masse assez ample des formes trouve comme une harmonie dans les courbes plus généreuses des feuillages. Nous ne saurions décider quels sont les éléments du tableau les plus propres à créer cette impression de torpeur bienfaisante que dispense la lumière méditerranéenne. Sans doute il y a ici un exemple moins pittoresque et plus éloigné de sa tradition formelle de cette rêverie harmonieuse, dont la mythologie a si souvent fourni le prétexte avec son arsenal un peu trop rebattu, et qui a séduit tant d'artistes, mais la source même de ce génie à la jeunesse millénaire semble avoir rarement coulé aussi drue et aussi vraie.

Entre tant d'œuvres où on a personnifié la fraîcheur de l'eau par un corps de femme allongé, *La Source* (Pl. 122), dont Renoir a exécuté plusieurs variantes, est l'une de celles qui a apporté à la tradition un des éléments les plus neufs. La saveur toute juvénile de ce mince corps étendu ne se traduit pas seulement par une gracilité un peu fruste dans les formes, mais aussi par l'apparence duvetée de la peau. Les nuances du rose et de l'incarnat n'ont plus rien de cette substance un peu savonneuse que le XVIIIe siècle a donnée à tant de figures mythologiques et qui marque la vivacité des attitudes, mais Renoir imprime une certaine placidité à tous ces corps où se dégage le souffle de la jeunesse mal habituée à ses formes toutes neuves et encore empreintes d'une saveur primitive. Ici le modelé, beaucoup moins caractérisé que dans *La Boulangère*, donne une impression très heureuse de fraîcheur et d'aisance. Même le geste un peu trop voulu du bras gauche, au lieu de prêter une apparence factice au sujet, ne

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

fait que le fixer à un moment plus choisi de la durée. Ainsi l'image d'un danseur nous reste gravée dans l'esprit et, dans le moment qu'il disparaît, le bond du « Spectre de la Rose » s'unit en nous à la phrase à la fois langoureuse et précipitée sur quoi s'achève « L'invitation à la valse ». Nous n'avons point voulu à propos de ces toiles nous livrer aux comparaisons faciles entre telle Vénus endormie de Giorgione ou de Titien, l'une plus alanguie, l'autre prête à séduire un Jupiter ou un Vulcain ; et, en particulier, nous souvenant de la « Nymphe » de Chassériau, au Musée d'Avignon, où l'élève d'Ingres a su retrouver quelque chose de l'éclat des Vénitiens, nous aurions pu nous demander, avec plus d'à-propos, si le jeune artiste mort si tôt n'était point capable de rejoindre une voie peu éloignée de celle que Renoir parcourut. En effet, à propos des toiles dont nous allons parler, il est assez légitime d'évoquer une autre œuvre de Chassériau « Esther se parant pour paraître devant Assuérus ». Cette toile, de format réduit, mais pleine de sortilèges étranges et sûrs, nous a toujours paru digne d'être comptée parmi les œuvres « clefs » du XIXe siècle et de marquer le lien entre ce que l'orientalisme d'un Delacroix semble avoir emprunté à des bazars, mais de façon fort atténuée, et certaines des odalisques de Renoir. Là aussi, la composition moins ambitieuse, sans étalage d'une virtuosité un peu bavarde, trouve son langage dans l'union parfaite des formes et de la couleur; surtout l'importance justement mesurée que prend le torse de la belle fille blonde au centre de la toile laisse deviner les possibilités de la composition par la couleur : or la poursuite de ces ressources forme le centre même de l'inspiration de Renoir vers la fin de sa vie.

Il serait lassant et assez stérile d'énumérer et de décrire en une langue inégale à l'objet, toutes les odalisques que Renoir a laissées dans son atelier après sa mort. Ces innombrables petites toiles présentent, plus ou moins vertical ou plus ou moins allongé, le même corps à demi enveloppé dans une étoffe chatoyante qui drape les épaules et les jambes, laissant découverts le torse et le ventre. Avec des éléments analogues et selon une disposition assez variée mais rarement très nouvelle, cette série montre quelles riches combinaisons peut réaliser le jeu de couleurs très vives, quand sur une surface la matière atteint une note assez stridente pour que l'ensemble nous frappe par son éclat sans nous blesser par son acidité. C'est là que Renoir, exprimant dans toute leur variété, dans toute leur plénitude, les sonorités du rouge, invente une composition, où le dessin perd beaucoup, non point de sa solidité, mais des suggestions intellectuelles qu'il peut nous donner. Seul Shakespeare a donné une idée de cette métamorphose dans les quelques mots où il évoque le magique changement que les flots font subir à un corps. Ainsi, dans une *Odalisque couchée (Andrée en rose étendue*, L'Atelier n° 655), tout le décor évolue au point, comme on l'a remarqué, que les fleurs du rideau semblent se détacher du tissu et avancer dans l'espace; de même le corps de la femme, sa tête, forment une masse qui avance comme au delà de la toile. Le rose dont la femme est vêtue donne à l'ensemble un accent éclatant, la couleur bleue de la draperie aide à détacher la tête du fond, et si les ornements de cette étoffe créent une impression étrange, l'esprit n'est en rien choqué, si juste est la place où chaque fragment se situe dans l'espace. Renoir a même dépassé les limites que lui fixait une telle conception de l'art, et dans une *Odalisque assise* (Pl. 141) qu'il peignit tout à fait à la fin de sa vie, le corps forme toujours le centre de la toile sans en être cependant l'élément essentiel; mais les masses colorées ont un accent si vif que l'ensemble paraît graviter comme une sorte de spirale lumineuse qui partirait d'un angle du tableau pour aboutir à un espace découvert en son milieu : le corps de la jeune femme, marqué d'un accent trop atténué pour qu'on lui attribue un rôle prépondérant.

Nous ne continuerons pas l'analyse fastidieuse de toutes les toiles où Renoir a su faire vibrer avec un tel éclat la chair de ses modèles pour dégager avec plus de vivacité le chatoiement de leur parure, et nous voudrions finir en évoquant la dernière étape d'une œuvre où il a prodigué avec une étonnante magnificence les ressources dont il était devenu l'opulent dispensateur. Il s'agit de *La nourrice* où, en 1918, il peignit, encore une fois, sa femme avec Pierre, comme il l'avait fait trente ans plus tôt. S'il a conservé les verts, les bleus et les jaunes de ses débuts, s'il leur a prêté un éclat encore plus grand, les rouges, les roses profonds de sa dernière manière embrasent tout l'ensemble. Un examen technique montre comment le pinceau a distribué les touches rouges, même dans les espaces où se trouvent des couleurs différentes, pour baigner tout le sujet dans cette harmonie. Ici également Renoir a réuni dans un symbole heureusement choisi ce double thème qui lui fut si cher : la lumière qui se joue sur la peau d'une femme et sur le corps d'un enfant. Les contours qui se noient dans cet incarnat exaltent toute cette poésie vivace et jeune en un élan incomparable. Le paysage, le petit morceau qu'on entrevoit de la construction, le tissu lui-même et le feuillage aussi, semblent obéir à une incantation venue de très loin dans les âges pour donner à cette scène si simple, si familière et presque bourgeoise, quelque chose de l'ardeur primitive du « Sacre du Printemps ». N'est-ce point, d'ailleurs, comme un symbole de la renaissance de la vie, que propose cette image domestique? Et le

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

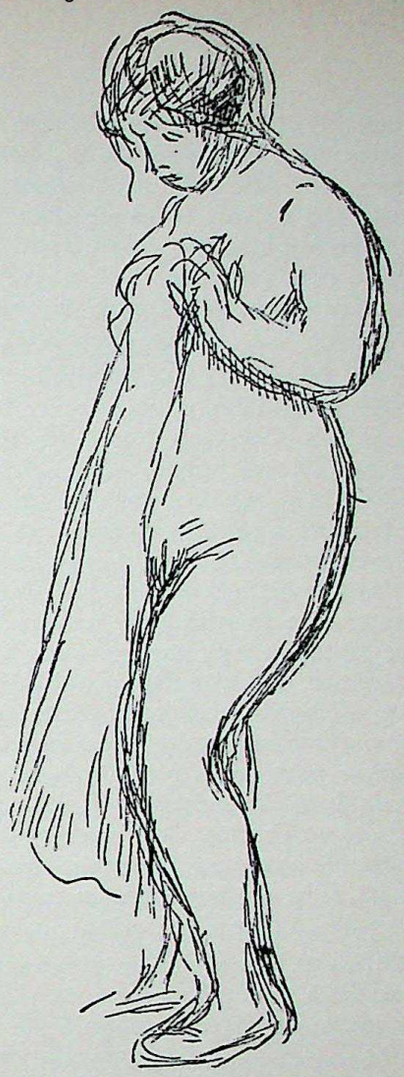
triomphe de la vie et de l'art sur les événements humains nous apparaît encore mieux lorsque nous savons qu'au moment où Renoir la peignait, sa femme venait de mourir et que ses fils blessés étaient à peine convalescents.

Nous ne nous écarterons guère, semble-t-il, de tout ce que nous ont suggéré les Baigneuses, en dénombrant dans deux groupes de panneaux décoratifs à peu près contemporains : les *Cariatides* de la Collection Barnes et les *Danseuses au tambourin et aux castagnettes* (Pl. 123) de la Collection Gangnat, les richesses que le peintre nous laisse entrevoir, plus variées encore que celles si abondantes qu'il y déploie. Pour saisir exactement combien est précieux l'apport des *Cariatides*, il faudrait savoir quelle a été l'évolution des motifs allégoriques dans l'œuvre de Renoir. S'il ne s'est guère appliqué à un ordre de sujets pour lequel ses devanciers ont manifesté une telle prédilection, il ne faudrait point en imputer la cause à cette sorte d'ostracisme intellectuel qui plane sur la peinture de genre depuis quelques années. La personnalité de Renoir est si forte qu'on ne peut attribuer à des raisons d'école sa répugnance pour une forme d'art. On conserve même toute une série de toiles où il a illustré, le terme n'est point impropre, l'*Histoire d'Œdipe*. Plus caractéristique encore est l'allégorie de *La Saône et le Rhône*. Il est presque oiseux de montrer les liens qui existent entre une telle composition et certaines œuvres de Boucher, et de remonter de celui-ci à Rubens. La naïade à demi-submergée par l'eau au premier plan émane de « L'Arrivée de Marie de Médicis à Marseille ». Le vieillard, dont le corps à la coloration si chaude semble démentir l'âge que supposerait sa chevelure blanchissante, se retrouve dans bien des cartons de tapisserie et, par ses muscles encore fermes, s'apparente aux divinités fluviales dont le reflet se mêle aux plus beaux nuages du monde dans les bassins de Versailles. Mais elle est bien une fille de Renoir, la jeune déesse à la poitrine altière et toute neuve, aux hanches si pleines, qui s'avance d'un pas inconscient vers le dieu qui la saisit.

De même que l'on pourrait concevoir une série d'études sur l'œuvre de Renoir, aux titres un peu différents des catégories courantes, et où, par exemple, au lieu de « Renoir et les enfants », de : « Baigneuses de Renoir », de : « Paysages du midi », on traiterait à la fois : « Le volume dans les paysages et dans le corps humain », « Les étoffes et la chevelure », nous pourrions rapprocher les panneaux où des sujets, plus ou moins empruntés à la réalité, sont juste assez transposés pour satisfaire aux nécessités de la décoration. Parmi les premiers se trouvent ces deux figures où apparaissent, appuyés sur une rampe d'escalier, un *Homme avec une cigarette* et une *Femme avec un éventail* qu'il composa pour G. Charpentier. La symétrie voulue des attitudes et aussi un maniérisme dans le geste, dû peut-être à certaines exigences, nous laissent un peu réticents. Malgré la coïncidence de leurs dimensions et l'analogie du sujet, nous n'avons point voulu considérer de la sorte *La danse à la campagne* et *La danse à la ville* qui dépassent de loin la simple qualité de motifs décoratifs. Presque contemporaines, *Les deux jeunes marchandes* conservent quelques-uns des aspects les moins satisfaisants de la « manière sèche », mais le modelé de la tête et de l'épaule de la jeune baigneuse se pare d'un charme auquel on cède aisément, et surtout son pas semble guidé par ce rythme qui ponctuait la démarche des plus beaux Botticelli.

L'écart de la chronologie entre les *Cariatides* et les *Danseuses au tambourin* est trop bref pour nous interdire de considérer du même coup d'œil ces deux grandes séries de décorations, également capitales dans l'œuvre de Renoir. La forme de la composition est plus complexe pour les premières, mais on peut considérer les autres comme la dernière interprétation de l'exotisme par Renoir. L'arrangement des figures dans les *Cariatides* a la plus extrême simplicité : en présentant ces quatre nus féminins qui soutiennent des guirlandes, Renoir a accepté une fois de plus la convention la plus banale et n'a point demandé l'originalité à des subterfuges où l'aspect formel du sujet se serait mal dissimulé. Il lui suffit pour marquer le motif de son empreinte de répartir les couleurs de sa façon inimitable. Cependant celles-ci sont en apparence peu variées; on y trouve surtout des variations sur un thème incarnat, mais toutes les subtilités dont sont capables les différences les plus exquises entre les nuances contribuent à créer une harmonie à la fois évidente et secrète. La technique permet toutefois de distinguer que la chair est traitée selon des alternances de lumière et d'ombre réparties en éventail, ce qui donne au relief une fluidité dont on ne peut prendre conscience que si l'on songe à rapprocher les différents fragments qui s'opposent. La difficulté, en effet, de faire valoir la plénitude des formes et l'éclat des lumières dans une composition d'où sont exclus tous les accessoires qui auraient pu rehausser les valeurs, est résolue avec l'art le plus discret. Dans cette œuvre, nous voyons peut-être se réaliser le rêve caressé par le Renoir de la « période aigre »; c'est-à-dire cette cure d'austérité imposée à ce qu'avait d'un peu trop expansif son génie. Mais au lieu de rechercher une pureté artificielle dans la sobriété de la ligne, c'est par un tout autre procédé qu'il conquiert le naturel qui est peut-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



être l'achèvement du plus grand art. Si l'on s'exalte avec les génies qui trouvent leur plénitude dans l'exubérance, on demeure avec ceux qui savent la plier à la forme rigoureuse et plus précise de leur vision intime. Il ne s'agit pas de savoir si l'eau-forte de Rembrandt qu'on appelle « La Négresse » est bien la dernière de ses œuvres. De même qu'il nous plaît bien plus de voir sur cette feuille, où un corps semble sortir de la pénombre comme une nouvelle Ève de la nuit primitive, la dernière songerie du vieux Hollandais qui ignore la ruine, les morts, pour modeler ce corps de femme dans la lumière subtilement mesurée, symbole de sa vie comme suspendue entre les deuils de la terre et le pressentiment d'une gloire éternelle; de même qu'un jour avare ou la lueur indigente d'un flambeau nous a révélé un monde, rien ici n'appartient à un lieu, à un temps, c'est la gloire de la jeunesse qui, nacrée et fluide, glisse du repli d'un poignet dressé à l'inflexion d'un pied; et quand nous suivons sur ces *Cariatides* l'éclat d'un soleil voilé d'une brume irisée, les vers tant de fois repris, où l'amant ou l'amour lancent leurs plaintes jalouses à l'onde, à l'air, à la fougère, aux baisers du soleil, s'animent tant on à peine à discerner s'il y a plus de splendeur dans les corps ou dans la clarté qui les caresse.

Combien différentes sont les *Danseuses*, auprès de qui se pressait tout un public lors de la vente Gangnat, mû par une admiration où entrait beaucoup de curiosité. Les plus francs peut-être étaient ceux qui trouvaient une certaine contradiction entre la grâce un peu voulue des attitudes, en apparence assez conventionnelle, et la plénitude presque plébéienne des formes.

M. Meier-Graefe a donné des couleurs de ces deux panneaux, une analyse d'un vif agrément : « Des tissus colorés, vaporeux comme de légers nuages à travers lesquels la lumière se réfracte, voilà ses formes. Des guirlandes de roses pendent sur de longs voiles. Des reflets de perle sont tissés dans la gaze. Un conteur oriental disposant de tous les bijoux des Mille et une Nuits, inventa ces costumes. Pour la noire avec le coquelicot dans les cheveux, sa favorite à coup sûr, le bleu, un bleu de ciel avec

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

du blanc, du gris et du rose, et un bleu plus foncé dans le châle enroulé autour de la gaze transparente. La poitrine est enveloppée d'un court gilet de toréador en orange et rouge vénitien, qui se fondent et rayonnent l'un dans l'autre comme dans un tableau du Greco. Pour l'autre, la blonde au tambourin qui porte un boléro, le rouge : un rouge de Turquie, enchassé dans une étoffe verdâtre plus légère et dont les tons puissants complètent le rose éblouissant de la chair. Les pantalons bouffants, en mousseline blanc-gris, sont ornés de taches bleuies. Le bleu revient encore dans d'autres détails et entretient les relations de couleurs avec le costume de l'autre tableau. »

On ne saurait considérer une telle œuvre comme une simple illustration. Renoir, toujours si discret sur les motifs qui l'incitaient à peindre — et d'ailleurs, ce besoin essentiel de sa nature, aurait-il pu songer à lui donner un prétexte ? — ne nous a laissé aucune indication qui permette de déceler à quoi correspondait dans son esprit de telles images. Dans les souvenirs que les frères Tharaud ont réunis sur Barrès, ils ont décrit son cabinet où se trouvaient le masque de Pascal, une esquisse de Delacroix peinte un jour sur une porte pour distraire dans son hospice le malheureux Gérard de Nerval et aussi une miniature persane représentant une jeune femme parmi les fleurs. Nous pensons ne point trop nous éloigner de la réalité si nous rattachons le double amour que pouvait avoir un Barrès, à la fois désireux de se rapprocher de la terre natale et incapable de se dérober à la ritournelle colorée qui lui venait de l'Orient, à la forme que prenait chez un Renoir, plus authentiquement français, les séductions de l'exotisme, puisqu'elles se traduisent par un certain agencement des couleurs. Ici, comme dans les *Cariatides*, Renoir ne cherche point à dissimuler ce qui lui venait de l'École. Comme le sujet répond à ses dispositions intimes, il accepte aisément les moyens qui lui permettent de décrire un aspect plus bariolé de la poésie du monde; et, guidé par cette voie toute naturelle vers un des versants les plus fréquents du génie français, nous admettons pour notre part ces accessoires qui pour des délicats évoquent la pacotille d'un marchand de tapis, mais habituels dans l'atmosphère chaude et colorée du sérail. Renoir ne se soucie guère de savoir si son modèle a les traits ou l'anatomie d'une almée véritable. Pour lui, ce qui importe, c'est que le corps ait la même plénitude que la couleur. L'harmonie que d'autres ont cherchée dans la subtilité ou dans l'obéissance à un canon rigoureux, il la cherche dans un rapport vivant entre les nuances et les masses.

Et de quel enrichissement témoigne l'écart entre l'interprétation quelque peu anecdotique et décevante du jeune Renoir peignant ses *Parisiennes habillées en Algériennes* et telle reprise du thème oriental dans une toile comme *Gabrielle travestie en musicienne orientale* par exemple, exécutée au déclin de ses jours, et dans le magnifique épanouissement de son génie.

Si nous avons considéré ces *Cariatides* et ces *Danseuses* comme les modèles, comme les exemples les plus évidents des tendances intérieures où Renoir a puisé les manifestations dernières de son génie, nous ne voudrions point cependant que cela fût une excuse qui nous permît de ne pas attribuer leur juste place à tant de toiles et surtout à cette théorie des baigneuses aux formes libérales où éclate avant tout l'élan qui souleva l'art de Renoir âgé. La comparaison et la description de toutes ces œuvres seraient lassantes. Mais le rapprochement de quelques-unes des grandes baigneuses de toutes premières années du XXe siècle nous mènera aux compositions essentielles de la fin, le *Jugement de Pâris* (Pl. 132), et les grandes scènes de *Nus dans la campagne* (*Groupe de baigneuses :* Pl. 138) de la collection Barnes, ainsi que les *Nymphes* (Pl. 144) du Louvre.

Si nous avons voulu considérer ces *Cariatides* et ces *Danseuses* comme les modèles où nous discernons avec le plus de facilité à quelles tendances intérieures Renoir a puisé les manifestations dernières de son génie, nous ne voudrions point cependant que cela fût une excuse qui nous permît de ne pas attribuer leur juste place à tant de toiles et surtout à cette théorie des baigneuses aux formes libérales où éclate avant tout l'élan qui souleva l'art de Renoir âgé. La comparaison et la description de tant d'œuvres serait lassante. Mais nous voudrions, par le rapprochement de quelques-unes des grandes baigneuses de toutes premières années du XXe siècle, arriver aux compositions essentielles de la fin, le *Jugement de Pâris* (Pl. 132), et les grandes scènes de *Nus dans la campagne* (*Groupe de baigneuses :* Pl. 138) de la collection Barnes, ainsi que les *Nymphes* (Pl. 144) du Louvre.

Il ne conviendrait point de tracer une démarcation trop nette entre celles-ci et les baigneuses de 1890 dont nous avons esquissé l'analyse. Nous avons vu comment, dans la *Baigneuse tenant sa chevelure*, des réminiscences de l' « époque ingresque » se révélaient encore avec évidence, alors que dans certaines toiles un peu antérieures le fondu des contours se perdant dans le fond annonçait cette expansion des formes qui caractérise les toiles dont nous avons à parler.

Renoir a exécuté entre 1905 et 1912 plusieurs toiles où il a repris, selon des variantes assez différentes dans la tonalité mais très semblables pour la composition, le sujet de la *Grande baigneuse tenant sa chevelure* dite aussi *Baigneuse au chapeau*, dont le sujet présentait assurément pour lui un

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

attrait spécial. La disposition est toujours sensiblement la même, cependant dans certains exemplaires la draperie est de tonalité différente et une fois même d'un vert soutenu. Sans faire ici une étude analytique de toutes ces toiles, nous recherchons plutôt des indications générales sur le développement même de leur « suite ». Nous discernerons pourtant une différence dans la tonalité rouge plus ou moins accentuée entre les variantes où la jeune femme est reproduite tout entière, et celle où elle est peinte jusqu'à la hauteur de l'un de ses genoux. Quand le corps n'est pas représenté dans son intégrité, il occupe un espace beaucoup plus important et ainsi se manifeste la tendance de Renoir vers une expansion des volumes. Il se trouve que, pour l'une de ces toiles précisément, la tonalité rouge est poussée jusqu'à sa plénitude et donne à toute l'œuvre cette coloration ardente où nous paraît se révéler une technique nouvelle de la composition.

L'exemplaire de l'ancienne Collection Jos. Hessel, qui fut exposé à l'Orangerie en 1933, nous montre (Pl. 120) la baigneuse tout entière, et certaines de ses qualités indiquent avec évidence quels motifs ont poussé Renoir à la prédilection dont nous avons parlé. Si le corps annonce les formes pleines et drues auxquelles il va s'attacher, le visage a une passivité un peu différentes de celle de quelques œuvres antérieures et assez éloignée de cette sphère à peine ponctuée des points noirs des yeux et du rouge pulpeux des lèvres, qu'ont les visages des nymphes des dernières années. Il n'a point non plus comme une physionomie particulière et son seul trait commun est cette espèce de subordination qu'il présente par égard à l'ensemble. L'éclat des yeux est tout aussi sombre que chez bien d'autres femmes de Renoir, mais il n'a pas le charme mystérieux d'une vie plus jeune de n'avoir jamais pensé. Le nez assez droit se rapproche de *La Baigneuse à sa toilette* de l'année 1900, première toile où s'annonce le type en présence duquel nous nous trouvons. La pose qu'a choisie l'artiste est à peu près symétrique, mais le geste est tel que le corps s'offre à nous dans tout son épanouissement, la coloration extrêmement poussée se combine avec un jeu d'ombres et de demi-lumières où la chair atteint cette apparence veloutée où s'épanouit dans sa plénitude ce type dont la *Baigneuse aux bras levés* de la collection Reinhart nous avait offert un modèle déjà si accompli. C'est peut-être dans cet exemplaire que le jeu des dégradés entre le corps et le fond atteint la plus heureuse harmonie, et le détail avec lequel certains fragments sont traités, notamment la main posée sur le pied, le tissu des vêtements, la gorge de la jeune femme, font ressortir la souplesse du dégradé qui sépare la chevelure et le côté gauche de la draperie du fond. Renoir a d'ailleurs renoncé assez tôt à cette disposition du sujet et peut-être pour éviter de distraire notre regard par des accessoires trop poussés. Dans tous les exemplaires suivants, le corps, comme nous l'avons dit, ne se présente point dans son ensemble. Les accessoires sont destinés plutôt à faire ressortir certains détails de la coloration ; c'est sur le ruban du chapeau ou dans certaines notes de la draperie que se renouvelle le thème coloré qui joue à la surface de la peau. Dans plusieurs de ces œuvres, la perfection de certains détails montre chez Renoir un souci un peu différent de ce que ferait supposer la tendance très marquée à chercher l'harmonie surtout dans la couleur. Mais notre impression est sans doute inexacte, car l'artiste a pu employer certains procédés techniques dont il semble avoir fait assez rarement usage, nous voulons parler de ce trait rouge entre les chairs et le fond, si fréquent chez Rubens et qui se répète à plusieurs endroits et surtout dans la main droite du modèle.

On retrouve dans plusieurs des nus de la dernière manière quelques-unes des qualités qui s'annoncent dès le début du XXe siècle. Renoir vers la fin de sa vie, trouva dans un nouveau modèle, « Dédée », les qualités physiques qui répondaient précisément à son intérêt du moment. Nous rencontrons à partir de ce moment, sur bien des toiles, ce même visage, non pas tellement arrondi que souligné par une mâchoire un peu forte, ces yeux d'un bleu éclatant et aussi, sous une forme infiniment plus charnelle, quelque chose de la jeunesse délicieuse de Jeanne Samary. Ce beau corps offre à Renoir encore d'autres qualités qu'il aimait, la chevelure blonde lumineuse et d'aspect presque vivant, une sorte de gracilité unie à un somptueux épanouissement : tels les bras presque délicats et la poitrine ingénue. Renoir a du chercher assez tôt à rencontrer tous ces traits, et on en voit quelques-uns chez un modèle qui a posé pour la *Baigneuse* de 1911. Cette toile, où se présente encore le thème de la chevelure et de la draperie, nous montre, selon une composition peut-être un peu stricte, un corps épanoui et où la jeunesse éclate moins dans les lignes que dans l'éclat de la chair. On y trouve cette fusion entre le fond et certains contours par quoi Renoir a renouvelé le problème du passage de l'ombre à la lumière, si important qu'il mériterait à lui seul d'étudier les solutions que trouvèrent Vinci, Rembrandt, ou le Corrège, Watteau et Prudhon.

Tout différent est le *Grand nu* de 1916 (Pl. 134), où le corps se présente dans un paysage, peut-être imaginaire, mais bien peu différent de ceux que Renoir a pris dans la réalité. En effet, nous rencontrons ici cette composition par les masses qui semble se répéter presque partout dans la toile. Ce désir de porter la forme à sa plénitude, qui fut le tourment de Cézanne, est réalisé ici d'une manière complètement

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

différente et avec autant de bonheur. Est-ce pour meubler un coin de sa toile, est-ce pour manifester un certain contraste dans les attitudes ou bien pour un rappel de tons, que Renoir a situé dans un angle la figure assise qui semble prostrée dans une occupation domestique? Il nous semble plutôt qu'elle relie le volume plus flou mais analogue du fond à la masse magnifique de la femme qui se dresse au premier plan. Certains détails de la couleur semblent aussi se répéter dans toute cette partie du tableau et annoncer l'éclat si vif de la chair du modèle. Jamais le regard indifférent et un peu hautain des odalisques d'Ingres ne s'est tourné vers nous avec une franchise aussi sereine que les yeux de cette jeune femme dont le corps radieux s'étale avec tant d'indifférence. Renoir n'a, semble-t-il, jamais trouvé de formes qui puissent mieux convenir à la sensualité de son tempérament. Cette impression de force élémentaire ne vient pas seulement de la majesté des attitudes et de la noblesse des formes, mais aussi de la façon dont le corps se détache du fond : il semble rattaché d'un côté aux parties les plus sombres du feuillage mais toutes sont modelées et tracées avec une telle maîtrise, qu'il semble s'enlever sur les surfaces moins accusées. C'est ainsi que la poitrine, le ventre et la main vivement colorée placée au premier plan, donnent un relief unique à l'ensemble.

Les comparaisons que nous indiquions tout à l'heure avec tant de maîtres du passé, s'imposent malgré nous à notre esprit, et nous voudrions pouvoir refaire ici un développement qui fût comparable à celui que les « Vénus » de Giorgione ou du Titien ou bien la « Bethsabée » de Rembrandt ont inspiré à Monsieur Élie Faure ou à Monsieur Henri Focillon. Ce peuple que sont pour nous les personnages des plus grands artistes, et qui est si différent de la famille factice qu'imaginent les portraitistes à la mode, incapables d'individualiser leurs modèles ou au contraire d'imposer leur personnalité à un visage, nous en avons plusieurs fois parlé déjà à propos de Renoir et nous ne pouvons nous empêcher de comparer le vieillard perclus et presque incapable de se mouvoir à ce démiurge que devient le second Faust, quand, par ses seuls sortilèges, il parvient à inventer une race nouvelle, alors que l'âge ou les malheurs paraissent l'avoir réduit à l'impuissance.

Les quelques figures isolées que nous venons de considérer ne sont évidemment point les esquisses des œuvres plus complexes que Renoir a exécutées au même moment, mais nous verrions volontiers ici un effet de son désir de donner au corps une importance prépondérante. On ne peut, en effet, manquer d'être stupéfié que l'artiste, qui n'a ressenti en somme qu'assez rarement le besoin d'exécuter des compositions à personnages multiples, en ait justement créé de plus nombreuses pendant ses dernières années, où l'immobilité semblait lui rendre une telle tâche presque impossible. Comme nous savons qu'il exécuta plus tard en sculpture le *Jugement de Pâris* (Pl. 132 et pl. VIII), la valeur plastique du sujet s'impose à nous. Renoir a réalisé plusieurs variantes, mais elles ne diffèrent que par l'apparition d'une figure de Mercure située dans l'angle supérieur dans la toile des toutes dernières années. On sait que c'est Gabrielle qui posa, non seulement pour la figure de la déesse de droite, où nous retrouvons son visage et sa cambrure bien connus, mais aussi pour celle de Pâris, accroupi au premier plan à gauche. Renoir n'a pas cherché à renouveler ce sujet tant de fois traité par une ingéniosité plus grande dans la disposition des personnages. Certains, qui se font une idée toute intellectuelle de la tradition mythologique, seront surpris par la simplicité des attitudes, car seul le geste de la figure de gauche, — peut-être Minerve, — a quelque chose d'un peu apprêté. Nous pensons, au contraire, que ce trait presque traditionnel nous permet de discerner dans quel sens nouveau Renoir a orienté son interprétation.

Le geste de Vénus, qui a la grâce spontanée de la Saône, dans le projet que nous avons étudié, s'accompagne d'un éclat beaucoup plus grand dans le corps et dans le visage. D'ailleurs son attitude finira par devenir celle de la déesse fluviale dans la statue exécutée un peu plus tard. Mais, ce qui est particulier à Renoir, c'est cette atmosphère d'une sorte de paradis rose et lumineux, qui n'est peut-être point l'Olympe dépouillé et net de l'antiquité, mais qui s'apparente pour nous à une tradition plus aimable et plus accessible de la fable antique. Si nous avons rapproché les déesses de Renoir de celles de l'ancienne sculpture grecque, nous voyons aussi comment la valeur donnée à la couleur, le fondu des masses et ce halo incarnat prêtent à l'ensemble ce je-ne-sais-quoi de familier que ces légendes ont acquis pour nous à travers le temps, et Renoir se rallie ici, non pas tant à l'hellénisme devenu « espiègle » d'Alexandrie, ou à l'école libertine de notre XVIIIe siècle, qu'à la forme plus humaine que tous ces récits ont prise quand il a fallu les mettre à la portée d'une foule et non plus les réserver à la classe exclusive d'un clergé étroitement isolé du peuple.

La comparaison entre la toile de 1916 et celle qui la précède de quatorze ans nous permet de passer de cette composition aux groupes des *Baigneuses* de 1915, qui, toutes deux font l'orgueil de la Fondation Barnes. Dans l'un, celui où il y a le plus de personnages, ceux-ci sont disposés d'une façon extrêmement ingénieuse et ce n'est point leur nombre qui donne de la complexité à la composition, comme un examen superficiel le suggérerait, ni surtout leur disposition, mais la façon dont sont réparties les lumières. On a souligné le rôle que jouent les taches et les raies plus vivement lumineuses, aux lueurs par moment analogues aux feux des

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum.
LUCKNOW.

pierreries. Mais il faut noter aussi comment des masses à l'éclat plus uni apportent quelque chose de pacifié à certaines attitudes. La tonalité générale du premier plan s'allie à des volumes plus arrondis et on y distingue du rouge, des gris, et des teintes assourdies nuancent le sol sur lequel se trouvent les personnages. C'est au contraire dans le fond que se discernent les notes isolées les plus vives, si bien que celui-ci semble ressortir et se rapprocher de nous. Les deux petits personnages du milieu, avec le paysage qui les entoure, forment comme un groupe à part. Nous rattacherions volontiers ce détail à ce que nous avons déjà dit de ces espaces ouverts que l'on trouve depuis les toutes dernières années du XIXe siècle dans beaucoup d'œuvres de Renoir et qui se rattachent peut-être à une certaine influence de l'École espagnole. Les masses de droite et de gauche s'équilibrent selon un jeu qu'accentue la courbe du paysage, qui tantôt semble plus proche et tantôt plus lointain. Non seulement Renoir a su ici donner une impression d'ensemble à un thème habituel, mais il a aussi rapproché, sans que rien puisse nous choquer, des motifs épars dans plusieurs de ses toiles : par exemple la femme du premier plan à droite nous rappelle *Les laveuses*, alors que la figure étalée au milieu fait souvenir de quelques-unes des baigneuses couchées et d'ailleurs aussi des odalisques. De même, la surface et le geste placide du nu qui se dépouille au premier plan sont dignes des plus belles sculptures de l'antiquité. Ce dernier a, par sa tonalité rose, une saveur qui trouve sa contre-partie dans la splendeur du ciel et dans certaines modulations de la lumière.

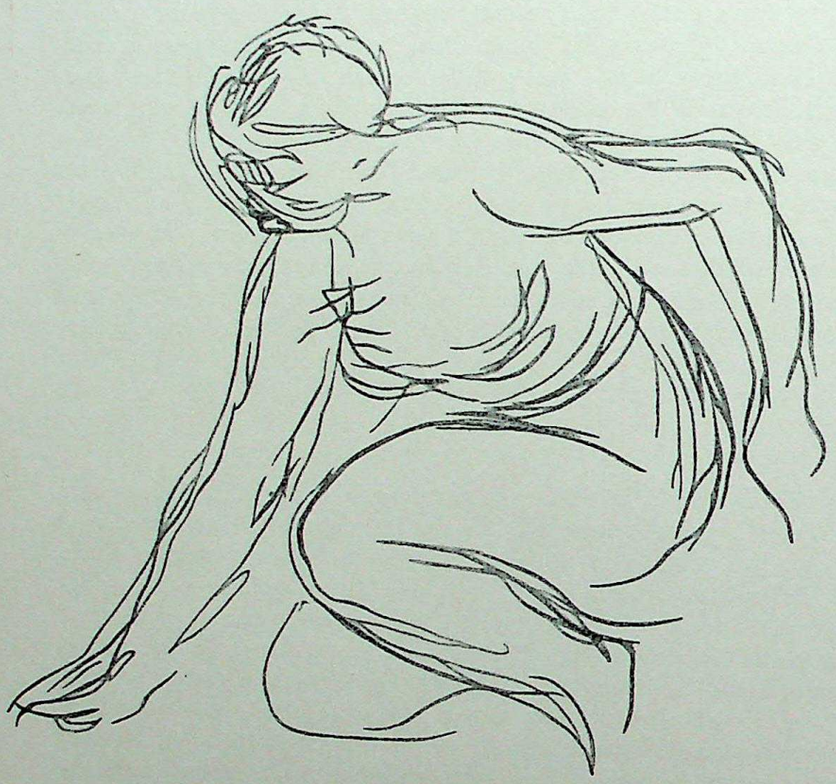
Les qualités que nous avons dénombrées dans cette toile se retrouvent dans le second groupe (*Jeux de baigneuses*, Pl. 138) de la collection Barnes, plus meublé peut-être, parce que les personnages y sont moins disséminés. Ici, Renoir s'est écarté, dans une certaine mesure, de ce genre de composition, analogue à celle des tapisseries, que nous offrait la première toile. Et ce groupe a quelque chose de plus sculptural, non seulement par ce qu'évoque l'attitude de la grande baigneuse du premier plan, que par la façon dont les volumes se font valoir. Ce sont les corps eux-mêmes qui donnent toute sa valeur à l'équilibre entre les diverses parties de la toile. Ainsi, le problème du fond, qui présente, on l'a vu, tant d'intérêt pour Renoir et auquel il a trouvé de si nombreuses solutions, ne se pose point et ce serait plutôt à l'extrême premier plan que se trouve un espace vide, meublé ici d'un chapeau et de quelques vêtements. Le passage d'une toile au bas-relief nous paraîtrait presque nécessaire; mais quelques détails de la toilette de la jeune femme à demi-vêtue, par leur respect un peu anecdotique, ont pu détourner Renoir d'en venir à cette réalisation peut-être encore plus convaincante.

Toutes les qualités, toutes les innovations de Renoir à la fin de sa carrière se rencontrent sous leur forme la plus parfaite dans ces *Nymphes* (Pl. 144) qu'il peignit tout à fait dans ses dernières années et que son fils a données à l'État pour qu'elles servent de témoignage public de ce que peut achever au terme d'une vie, tout entière remplie par l'amour de l'art et de la beauté, un artiste où s'unissent, à un degré presque miraculeux, les dons personnels, l'imagination, la connaissance des plus grandes traditions. Certains trouveront plus de délicatesse dans *La Loge*, dans *Le Moulin de la Galette* ou dans la *Baigneuse endormie* de la collection Reinhart; pour nous, nous ne pouvons nous empêcher d'être saisi par une sorte de reconnaissance devant cet exemple si rare d'un homme qui parvenu à la gloire et n'ayant plus rien à gagner, cherche toujours à se dépasser lui-même. Un parallèle entre la valeur symbolique d'une telle toile et les « Nymphéas » de Monet, également offerts au pays et qui présentent l'aboutissement des recherches d'un artiste, non seulement contemporain, mais familier de Renoir, et qui avait passé par les mêmes épreuves et avait adopté les mêmes disciplines, nous permettrait d'esquisser ce que peut donner une volonté plus impérieuse dans un organisme plus vigoureux, et la puissance de poésie à quoi atteignait un génie très libre et très attentif en même temps. Si l'on n'est pas indifférent à tout ce que peut susciter en nous d'ardeur et de joie presque inconscientes l'idée d'une vie primitive et plus généreuse dans ses manifestations que la nôtre, on ne s'empêchera point d'être baigné par un sentiment de ce genre devant les deux *Nymphes* du musée du Louvre. Nous retrouvons le thème, repris par tant d'artistes, qui voulurent enfermer dans un espace imaginaire les choses les plus aimables où se peint la création : la chair d'êtres jeunes, les fleurs, la douceur et la moiteur de l'air, le reflet du sang sur la peau, les feuillages du printemps et certains des ouvrages sortis des mains de l'homme qui gardent avec un éclat accru le souvenir stylisé de modèles naturels et ajoutent à tous ces objets une grâce plus accessible. Au lieu d'avoir disséminé tout cela au hasard, comme sur la tapisserie de la Licorne ou dans les fresques de Benozzo Gozzoli, si bien que le spectateur semble énumérer du regard ce qui s'offre à sa vue, Renoir, pour employer un terme technique, a accompli une synthèse de la nature. On a insisté souvent, à propos de cette toile, sur la coloration rose qui baigne l'ensemble; non seulement, en effet, elle s'étale selon les nuances les plus vives comme les plus délicates sur les deux corps et dans le groupe des baigneuses, puis dans les lointains, du ciel, mais elle prête un

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

accent plus proche à l'herbe et aussi aux troncs des arbres. Cependant, ce n'est qu'à l'analyse que nous en voyons l'importance, car elle s'unit souvent à des bleus et à des verts pour atteindre certaines nuances du lilas ou du gris, qui atténuent ce qu'il y a dans quelques taches d'un peu trop strident. La vapeur lumineuse qui baigne l'ensemble se retrouve même au premier plan et, cependant nous n'avons point l'impression de percevoir les objets à travers cette brume irisée des premiers Impressionnistes. Les ornements situés à gauche, la draperie blanche, le feuillage et le petit groupe dans la mare, servent comme d'écrin aux deux corps allongés.

Rien qui évoque ici les causeries entre les bergers ou les hétaïres : on ne pourrait songer un instant que ces deux femmes pensent à tenir une conversation. Tout ce qui vit en elles, c'est une sorte de bien-être à demi-rêveur et à demi-conscient. L'étoffe blanche sur laquelle la première est étendue souligne l'éclat merveilleux de sa peau, la magnificence de ses formes, et la plus éloignée est encore plus charnue que sa compagne, et on a été parfois surpris de la masse qu'offre son épaule, et sa poitrine et son cou. C'est ne pas vouloir comprendre que, par ce moyen, Renoir a voulu présenter un motif rose très soutenu au centre même du tableau. Chercher à rattacher toutes les parties d'une telle œuvre à un des principes de composition sans considérer l'ensemble, nous rend incapables d'en profiter pleinement. Si dans plusieurs toiles de la fin, l'abondance des



chairs semble mal correspondre aux nécessités plastiques et ne devoir son importance qu'à un enthousiasme mal contrôlé, au contraire nous trouvons ici quelque chose de si profond, de si efficace et de si durable que l'aspect insolite de certains détails de l'anatomie s'efface aussitôt pour nous. Nous nous abandonnons alors aux incitations qui nous viennent de ces masses modelées dans les lumières et entre lesquelles se perçoivent des rapports, qui ne sont plus du domaine de l'intelligence. Le visage de l'une des baigneuses n'est qu'un prétexte à accentuer la couleur, et ses traits, où se retrouve ce profil mal délimité de tant de femmes de Renoir, perdent ici presque tout accent personnel; chez l'autre, au contraire, le demi-sourire des lèvres trouve sa réplique dans l'éclat bleu des yeux si vifs et en même temps dépourvus de vaine pensée. On dirait que la lumière se plaît à glisser le long de ces corps et l'éclat plus ou moins vigoureux de leurs courbes peut aussi bien évoquer la moiteur de l'eau que la plénitude d'une chair tendue par une vie abondante.

On a fait allusion à cette apparence de flamme auquel l'éclat incarnat de l'ensemble pourrait nous faire penser ; or non seulement la couleur de la flamme se retrouve dans le tableau, mais aussi la facture des herbes en suggère la forme même. C'est peut-être exagérer la réflexion, alors qu'elle devrait rester passive et muette devant une telle œuvre; pourtant il émane de l'ensemble comme quelque chose

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

d'indestructible, et cette impression d'être projeté, non seulement dans une région plus favorisée de notre univers, mais même de pouvoir durer au-delà des hasards de la chance et, disons-le, du temps, pourrait bien s'associer dans notre esprit à cette notion d'un élément éternel. Certains ont dit que Renoir avait dû accentuer l'incarnat de ses toiles parce qu'il avait remarqué combien les rouges s'atténuaient à la longue; et la teinte d'un rose adouci que présentent les deux *Nymphes*, telles qu'on les voit aujourd'hui au Jeu de Paume, montre que Renoir ne s'était pas trompé.

Renoir, à peine quelques mois avant sa mort, fit un dernier voyage à Paris. Elle venait de finir, cette guerre qui avait failli lui ravir ses fils, — et pendant laquelle il souffrait tant pour sa patrie blessée mais trouvait quand même chaque jour, la force de peindre, car la peinture était si bien la raison même de sa vie qu'il ne continuait d'exister que par elle. On allait rouvrir le Louvre ; tant de toiles longtemps dissimulées dans des abris allaient reprendre leur place dans les galeries. Renoir s'était fait porter au Musée et attendit quelques instants que l'on sût qui il était. Mais, quand la nouvelle se répandit de sa présence, on s'empressa de rouler le fauteuil, qui était maintenant son seul véhicule, à travers les salles. On a dit qu'il ressemblait alors à un « pape de la peinture ». Comme nous voudrions savoir à quoi pouvait penser le vieillard perclus coiffé de son éternelle casquette, tandis qu'il retrouvait les Boucher, les Rubens, toutes ces œuvres dont il nous avait apporté la suite la plus valable !

Nous ne savons qu'une chose, c'est que son admiration alla surtout aux « Noces de Cana ». « J'ai vu les Noces de Cana en cimaise », disait-il un peu plus tard. Sur la toile immense où Véronèse a déployé, devant le Christ accomplissant son premier miracle, toute la pompe, non seulement de Venise, mais de tout le XVIe siècle, comme si, nouveaux rois mages, tous les princes de l'Europe étaient venus saluer le Rédempteur au début de sa vie publique, quels détails pouvaient bien attirer plus particulièrement le regard de Renoir et son œil vif « comme la pointe d'un clou » ? Nous ne nous écarterons peut-être point de la vérité si nous pensons que c'était ce même détail, où jeune encore, l'un de ses prédécesseurs, un siècle plus tôt, avait trouvé quelques-uns des secrets de la couleur qui devaient renouveler la peinture pour les générations futures. Nous savons, en effet, que lorsque Delacroix peignait la galerie d'Apollon, il expliqua à son élève Andrieux qu'il avait trouvé le secret des contrastes lumineux chez Véronèse, dans le collet orangé du serviteur situé à gauche. Ce morceau d'étoffe paraît d'une couleur plus vive parce qu'il est bordé d'un vert franc, sur lequel contrastent dans l'ombre un orangé plus sombre et une tache terre de Sienne. On sait aujourd'hui que certaines des inexactitudes des lois de Chevreul sur les rapports des couleurs, se trouvent expliquées par le choix des nuances qu'a fait l'auteur du « Sardanapale ». Nous pouvons donc nous permettre de voir dans cette scène du vieux Renoir examinant le costume de l'adolescent qui tend une coupe à Henri VIII, comme un résumé de toute une tradition de la peinture, et il semblerait que le maître vénitien a transmis à ceux qui plus tard seraient capables de le comprendre, un de ces secrets que chacun pourrait recueillir, s'il savait voir plus loin que les apparences dans le spectacle que les arts offrent à nos yeux.

Alors que tant d'hommes demeurent sourds ou aveugles à ces appels des maîtres, un Delacroix, un Renoir, les recueillent précieusement et s'en servent pour élaborer de nouveaux sortilèges. Ainsi, le vieillard immobile, presque paralysé, devant la fête somptueuse du XVIe siècle se révèle être un de ces magiciens qui savent tirer des choses et des êtres, des philtres, des serviteurs, tout un univers soumis à leurs désirs, par la seule vertu d'une parole dont leur esprit a découvert le pouvoir.

Il va nous apparaître maintenant, au moment de sa mort, encore plus proche peut-être de l'intimité de son être et comme débarrassé de tout ce qui nous dissimule le fond de sa nature.

On ne sait si, au juste, la dernière toile qu'il aurait peinte serait, comme on l'a dit, un plateau avec quelques pommes. Mais on est sûr qu'à peine avant de mourir il se fit encore apporter un vase et demanda un crayon, que l'on ne trouva point, pour dessiner encore. Que pouvait bien représenter pour le mourant cette forme ronde sur laquelle se jouait la lumière provençale ? Il ne lui faut même plus de couleurs pour la reproduire, il ne s'agit que d'un reflet sur une boule. Et, en effet, là se résume l'essentiel de son art. Ce globe, qu'était-il pour ses yeux qui en distinguaient à peine la nature ? Etait-ce un fruit ? une fleur ? la masse radieuse d'un visage ? plus pesante et plus chaude d'un sein ? C'était en tous cas la forme où se résume à la fin pour lui la figure commune des choses, propre au Créateur et à l'artiste, qui pétrissent et qui tournent hors du néant cette sphère éclatante d'où sort toute vie.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CHAPITRE VI

LE PEINTRE-GRAVEUR
LE SCULPTEUR

S'IL s'agissait seulement de quantités, le nombre de peintures de Renoir est si grand par rapport à celui des œuvres qu'il exécuta dans les autres branches de l'art que celles-ci sembleraient presque négligeables, mais leur valeur est d'une telle originalité que l'on s'est plu parfois à soutenir que, si l'évolution du talent de Renoir avait pu se poursuivre, son génie l'aurait orienté vers des domaines bien éloignés de ceux où il s'est manifesté.

La biographie de l'artiste paraît favoriser cette opinion. Alors que nous l'avons vu s'attacher comme peintre simultanément à des sujets très variés, mais avec une unité dans le caractère que nous craignons sans cesse de rompre au cours de l'analyse des œuvres, c'est successivement qu'il nous apparaît comme graveur, lithographe, dessinateur de sanguines et enfin sculpteur. Mais n'oublions pas le lien qui rattache tous ces avatars de son génie. Nous croyons qu'un même ordre d'expression préside à ces recherches diverses, tout en hésitant à décider s'il s'agit plutôt de l'esprit du dessinateur ou de celui du sculpteur.

Aujourd'hui on s'accorde, à cause de l'aboutissement final, à célébrer, parmi les activités de Renoir, surtout le sculpteur. Toutefois, comme nous ne pouvons oublier quel coloriste extraordinaire il a été, il nous faut bien garder un peu de réticence; pour concilier toutes les thèses, et sans perdre de vue ce qu'il y a de dangereux et d'insuffisant dans ce genre d'assertion, nous voudrions définir Renoir : un dessinateur dans l'espace.

Nous ne reprendrons point tout ce que nous avons essayé d'exprimer à propos de ce problème auquel on a trouvé des réponses si différentes; nous ne chercherons point non plus pourquoi les peintres les plus admirables du milieu du XIXe siècle nous ont comparativement laissé si peu de dessins. Avant même les recherches des Impressionnistes, il semble que bien des artistes saisirent combien le dessin au tracé linéaire de l'École était éloigné du mode d'expression qu'est la peinture; mais cela n'entraînait point, comme les contemporains le crurent parfois, une ignorance de l'anatomie ou une insuffisance dans l'apprentissage. Pourtant, notre œil, habitué si longtemps à une convention toute géométrique de l'espace, s'accoutume difficilement à un changement dans cette interprétation. L'influence de l'art de l'Extrême-Orient est grande là aussi ; faudrait-il souligner qu'on parut plus

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

sensible aux nouveautés de la perspective qu'à l'originalité de cet univers dont si souvent les ombres semblent proscrites ?

Nous ne possédons pour ainsi dire aucun des dessins de Renoir jeune, mais des morceaux comme la *Diane* ou la *Baigneuse au griffon* nous révèlent suffisamment qu'il s'écartait bien peu alors de toutes les idées reçues ; d'ailleurs ces œuvres de lui furent jugées sinon favorablement, tout au moins comme celles de n'importe quel débutant, et ce ne sera qu'un peu plus tard qu'il commencera de faire scandale.

On a dans « La Vie Moderne » quelques dessins de lui. Ceux qui ne sont pas des portraits d'actualité sont destinés à illustrer des articles ou des contes de ses camarades ; certains sujets sont empruntés aux toiles auxquelles Renoir travaillait dans le moment, par exemple : *La balançoire*, *La promenade*. Malheureusement, le tirage du journal est si médiocre que l'on peut se demander dans quelle mesure le travail de la presse a pu déformer les originaux. On ne peut vraiment tirer de tout ceci aucun témoignage valable.

Il nous faut franchir bien des années avant d'arriver à toute une série de dessins suffisamment révélateurs. Nous pensons à ceux qu'exécuta l'artiste à propos des *Baigneuses* de 1885. Nous pouvons y rattacher bien des œuvres de la même période que leur facture nous permet de dater, assez approximativement du reste. Nous classerions volontiers parmi celles-ci *La Femme assise*, aujourd'hui au Louvre, qui fit partie de la collection Viau ; de même, une esquisse à la plume de la *Baigneuse blonde* exécutée à Naples en 1881, évidemment un peu antérieure, mériterait par là d'être tenue pour un document extrêmement précieux, puisqu'elle nous indique le souci d'un tracé plus linéaire annonciateur de la « manière sèche », presque six ans avant la date où se situent ses manifestations certaines. Nous avions déjà, à propos de la toile, indiqué toute la valeur qu'elle prend dans l'évolution du style ; si l'on tient compte de la date du dessin, on en vient à penser qu'il a pu servir de transition dans ces années où les recherches de Renoir furent si variées.

Rien dans le style des dessins de cette époque ne semble se rattacher à la figure habituelle donnée par l'artiste à l'apparence des choses : la pureté du trait s'inspire visiblement de l'influence d'Ingres, au point même que telle étude qui représente les hanches et la cuisse d'une femme nue, et dont nous savons qu'elle put servir d'esquisse à la baigneuse de gauche, nous fait souvenir invinciblement de la « Grande odalisque ». Nous sommes encore plus frappés par la continuité du trait si pur qui cerne les formes que par sa netteté. Cet art particulier qu'avait Renoir pour situer toutes les choses dans un milieu, il semble s'y refuser ici. Il va même plus loin encore et, dans une sanguine souvent reproduite (Pl. 84), nous voyons le peintre reprendre le contour d'un trait appuyé et presque cruel, comme s'il voulait trancher cet excès des masses que son élan primitif avait donné aux corps.

Malgré tout, nous ne devons point considérer tous ces morceaux, qu'ils soient plus ou moins poussés, comme une sorte de création adventice de l'esprit du maître ; il se révèle toujours par cette fluidité dans le contour et surtout par la combinaison des volumes entre eux, selon une vision qui est bien la sienne. Surtout nous ne saurions négliger de rappeler ici ce bas-relief de Girardon que nous savons être à l'origine de toutes ces recherches. N'est-il point caractéristique que le témoignage le plus évident d'une certaine conception du dessin dans l'œuvre de Renoir ait dû son origine à une sculpture ? et le terme final de l'évolution que nous avons annoncée paraît ici se retrouver à sa source.

C'est au cours des années suivantes que Renoir a commencé à graver ; sauf une ou deux exceptions, la plupart de ces planches sont dues aux sollicitations plus ou moins directes de l'actualité. La primeur semble en revenir à un frontispice exécuté au vernis mou pour « Pages » de Mallarmé (Pl. V.2) et que date l'édition du volume, publié en 1891. Sous sa simple apparence, cette planche offre des caractères très divers et précisément ceux qui rejoignent le mieux la complexité si abondante de l'œuvre de Renoir et paraissent surtout les plus propres à nous donner comme un écho de tant de moyens d'expression pliés à l'interprétation d'une sensibilité moderne. Ce qu'il y a de plus précieux dans la tradition la plus rare que nous ont laissée les siècles et toutes ces richesses multipliées par un magicien pour en créer de nouvelles, voilà ce que nous a apporté l'auteur de « L'Après-midi d'un faune » comme le graveur de cette Anadyomène. Sans vouloir nous livrer au jeu trop facile des comparaisons, nous pensons que le souvenir de telle Vénus du musée des Thermes et l'inévitable adolescente de Botticelli se retrouve facilement ici. Mais l'opulence des formes et le contraste entre tant de détails si jeunes et d'autres plus mûrs, incarnent un type de beauté dont nous avons cherché déjà à indiquer toute la nouveauté dans la création.

Les techniciens ont cependant relevé une certaine dureté dans le tracé. On ne saurait y voir avec certitude le signe d'une insuffisance en technique ; bientôt, en effet, Renoir va exécuter quelques gravures particulièrement heureuses. C'est surtout celle d'une scène inspirée par un geste de la fille de Berthe

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Morisot, *Le chapeau épinglé*, qu'il reprendra plusieurs fois et sous des formes très différentes. Le trait est beaucoup plus subtil et cette technique toute nouvelle pour l'artiste exprime avec une étrange vérité dans les accents cette vision indulgente de l'univers qu'est la sienne.

Renoir s'attaqua bientôt à une composition de *Deux baigneuses en train de s'habiller*, où un certain griffonnage dans les fonds traduit, avec un succès assez inégal, le cadre de la scène, mais où les contours repris au trait indiquent déjà son souci d'envelopper les êtres dans un milieu et de ne plus les situer uniquement, selon la tradition commune, par l'importance de leur taille ou d'après la fuite des lignes.

Le maître s'exerce alors à des procédés assez différents; nous le verrons se laisser tenter à la fois par l'eau-forte et le vernis mou, et une étude complète sur la manière dont il conduit le trait découvrirait les aperçus les plus amples sur le sens de ses recherches. Il arrive ainsi dans une pointe sèche, inspirée évidemment du *Nu dans les fleurs*, à donner l'apparence d'un dessin délicat et, au contraire, dans une *Baigneuse étendue* à l'eau-forte (Pl. VI.1), il anticipe sur les manifestations les plus généreuses de sa dernière manière.

Ses dernières planches sont de 1908, une seule de 1910 et puis alors ses mains le contraignirent de renoncer à la gravure.

La plupart des témoignages s'accordent pour attribuer un rôle décisif dans la vocation de Renoir comme lithographe à Vollard. Lui-même a raconté qu'un jour il alla chez le peintre avec un commissionnaire porteur d'une pierre. Renoir se serait d'abord récrié en prétextant le travail qui l'accablait, puis, la rue se trouvant barrée à l'occasion d'un cortège de 1er Mai, il serait rentré chez lui et aurait exécuté la fameuse lithographie d'après le portrait de *Wagner*; si cette anecdote est exacte, elle ne nous donne toutefois aucune précision chronologique.

Le prix de ce détail est de nous montrer comment une circonstance presque fortuite a pu agir sur l'artiste, et influencer sa production. Renoir fut également séduit par les procédés employés par le lithographe Clot tout à fait à la fin du XIXe siècle, et cette curiosité pour les procédés d'exécution le stimula sans doute dans sa propre recherche d'une technique nouvelle. Ses premières pierres semblent dater de 1892.

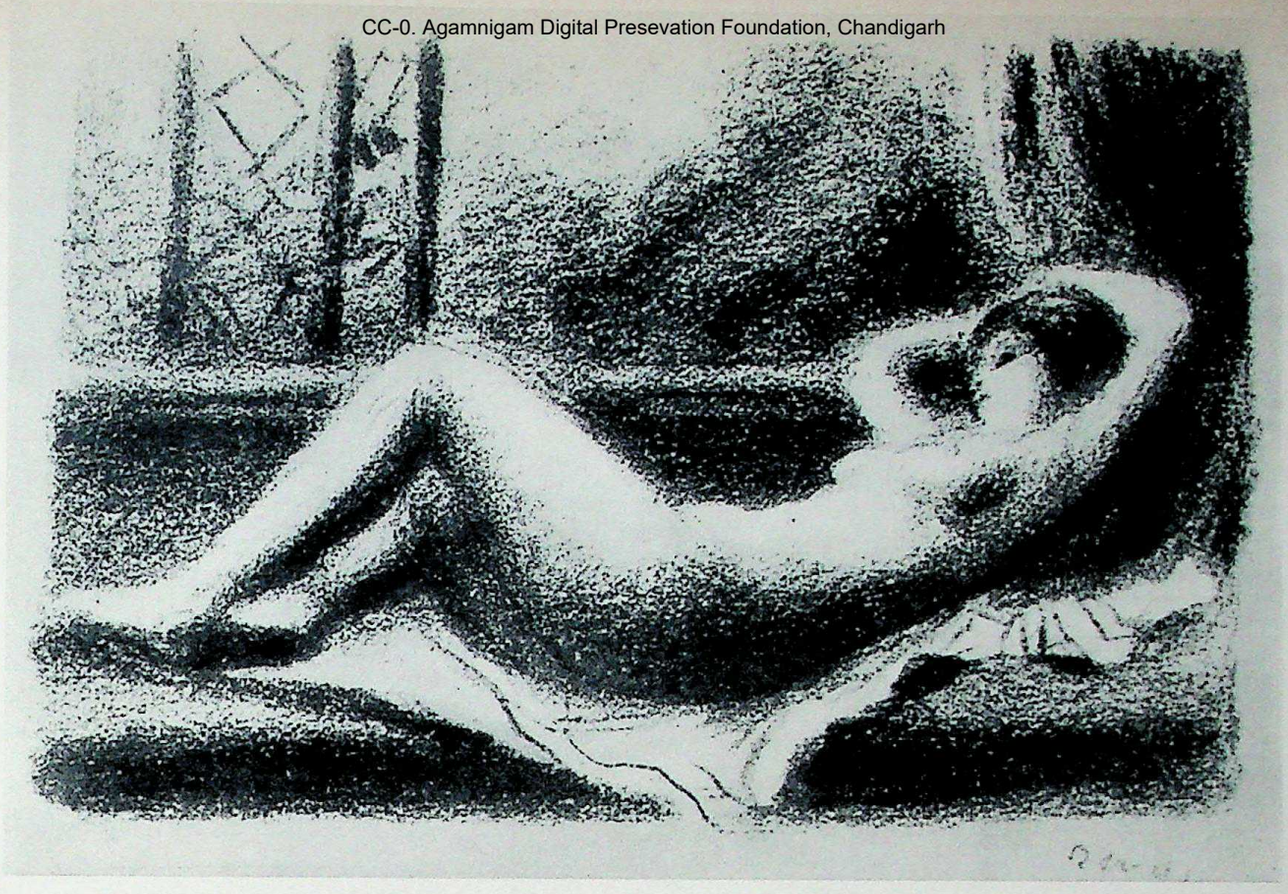
Malgré les mérites que présentent les gravures et les eaux-fortes, la lithographie fournit à Renoir un moyen d'expression infiniment plus en rapport avec la nature de son génie. Qu'il s'agisse de certains croquis traduits sur la pierre, et où l'aisance du pinceau semble conservée dans la liberté du trait et une certaine verve dans les noirs, ou au contraire de plusieurs compositions où l'artiste assouplit son métier pour obtenir des dégradés, nous rencontrons toujours cette fusion subtile des ombres et des lumières et ces valeurs ingénieusement réparties selon la distance, qui donnent aux toiles de la dernière manière cette vision extraordinaire de l'espace qui nous a émerveillés.

Une planche comme la *Baigneuse endormie* que nous reproduisons (Pl. V.1), même si l'on ne s'arrête pas à la grâce du sujet, renouvelle à nos yeux cette harmonie dans les « correspondances », privilège d'un génie maître souverain de son art. Il faudrait une longue et minutieuse analyse des différents noirs et de leur grain plus ou moins serré pour montrer comment toutes les questions que soulevait le talent du peintre se retrouvent ici. Malgré la distance entre les deux œuvres et ce que celle-ci a toutefois d'un peu insolite dans la vie de Renoir, nous ne croyons pas céder à un goût inutile et pédant pour les comparaisons en citant, une fois encore, « La négresse » de Rembrandt, et nous pensons que si l'occasion et le temps eussent été fournis à Renoir de persévérer dans ce sens, il aurait produit des planches capables de renouveler un art assez déclinant.

Nous avons déjà souligné combien l'avait séduit le sujet du *Chapeau épinglé* et noté qu'il devait le reprendre en lithographie. Mais nous voudrions conserver une place de choix au portrait si curieux, par des rapports étranges de gris et de blanc, où *Mademoiselle Diéterle* (P. VI.2) offre son visage sous le panache et l'édifice extraordinaire d'un immense chapeau. Ce serait peut-être en gravure un exemple de ce que le goût oriental a été pour Renoir en certains tableaux ; il s'agit ici d'une sorte de création féérique à souci décoratif voisinant avec une vision toute poétique de l'univers.

Les trois portraits de *Rodin*, de *Cézanne*, de *Wagner*, exécutés d'après des toiles ou des dessins, — sauf peut-être le *Rodin* qui aurait pu être exécuté directement, — ont une vigueur et une pénétration que le portrait original n'a pas toujours. Nous pensons surtout à *Cézanne*, qui nous apparaît dans la lithographie plus semblable à l'image de lui-même que nous a laissée tant de fois le peintre d'Aix, que dans le premier pastel de Renoir ; l'aspect architectural du crâne et le modelé de la joue droite sont très caractéristiques à ce point de vue.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

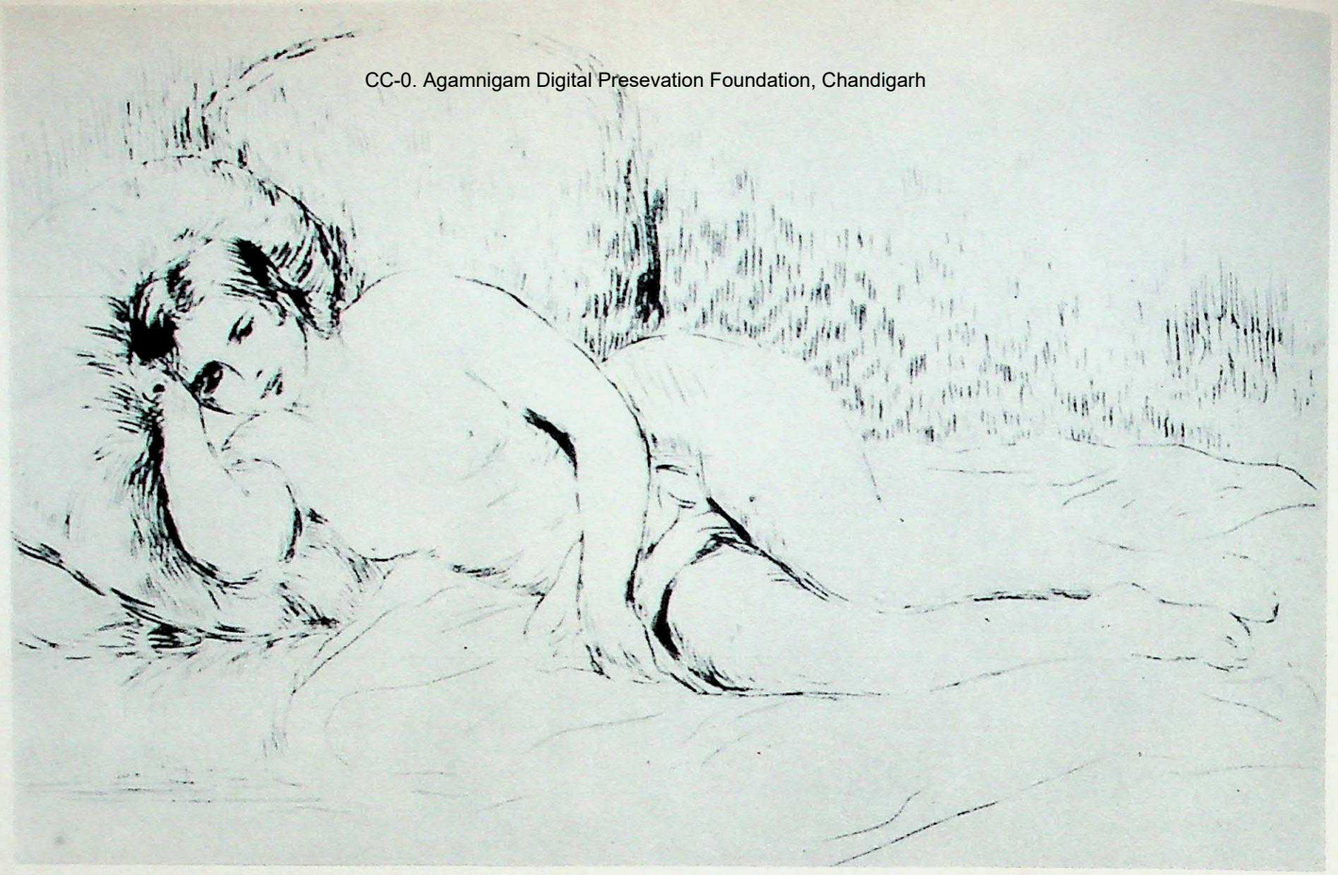


FRONTISPICE POUR
« PAGES » DE MALLARMÉ
(vernis mou)

BAIGNEUSE ÉTENDUE
(LITHOGRAPHIE)

LITHOGRAPHIE ET VERNIS MOU

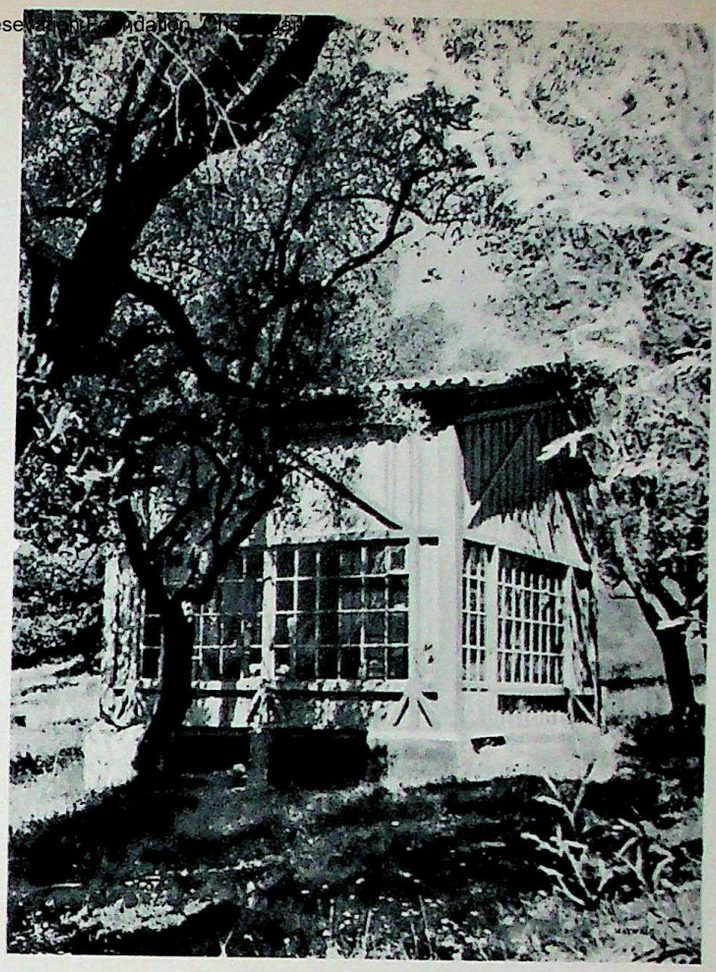
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



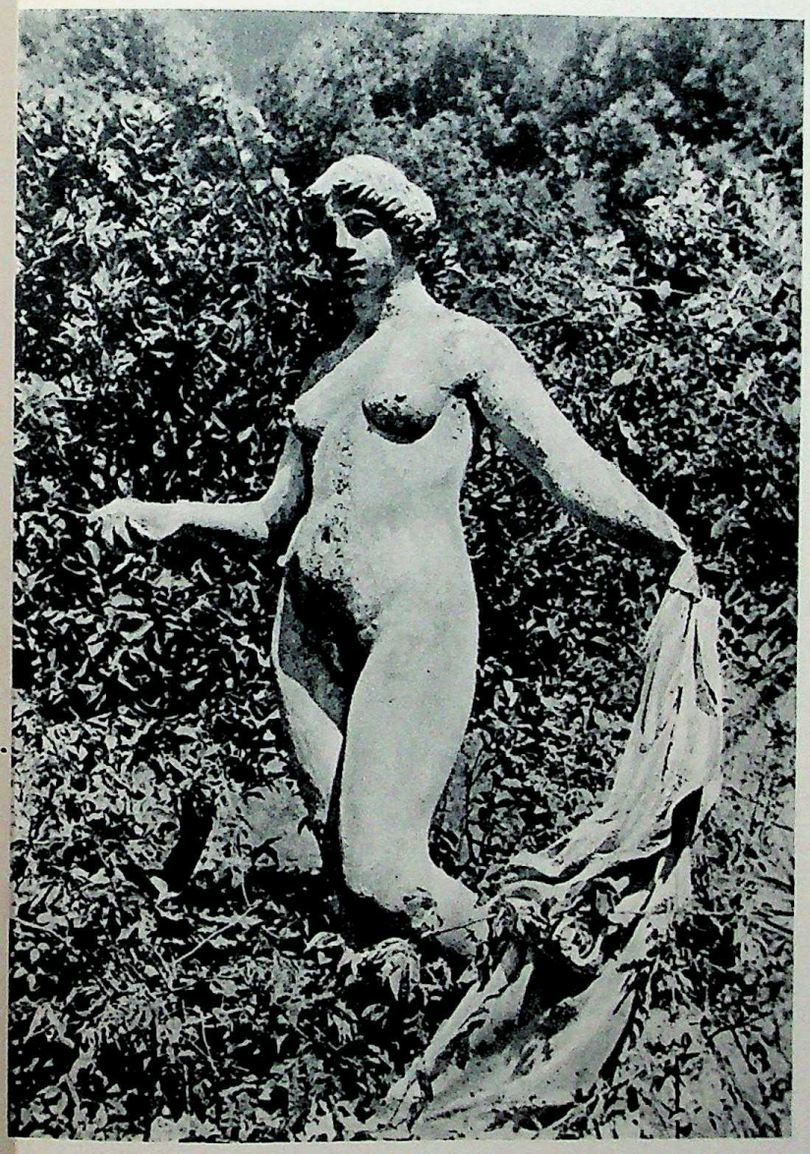
1. — Baigneuse étendue (Eau-forte). — 2. Mademoiselle Diéterle au chapeau.

EAU-FORTE ET LITHOGRAPHIE

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation



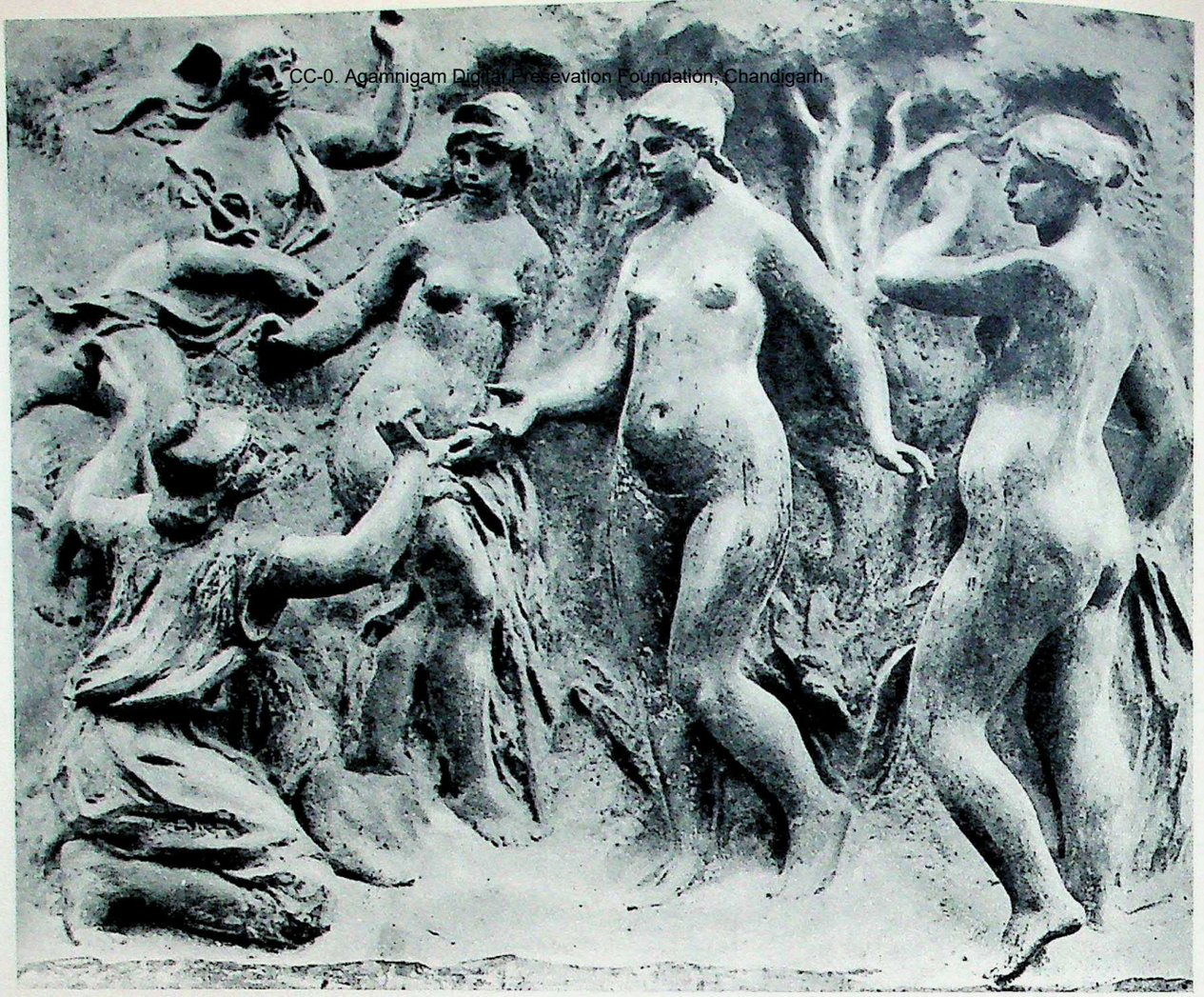
L'Atelier de Cagnes
(Photo Maywald-Verve)



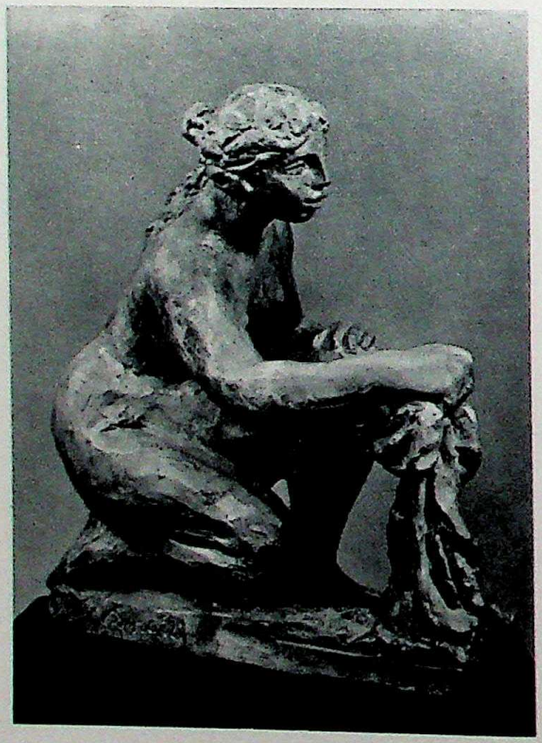
Venus Victrix
Platre. Dans le jardin de Cagnes
(Photo Maywald-Verve)

L'ATELIER DE CAGNES ET LA VÉNUS VICTRIX

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



1. Le Jugement de Paris. Haut-Relief. Bronze. — 2. Femme lavant. — 3. Maternité.



RENOIR SCULPTEUR

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Il ne faut pas oublier que l'œuvre lithographique de Renoir tout entière n'atteint pas 30 pierres, dont beaucoup restées inachevées, mais encore admirables : telle la célèbre *Pierre aux trois croquis* et *La femme au cep de vigne*, dont il existe cinq variantes. La plupart sont datées de 1904, année qui semble avoir marqué la plus grande activité de Renoir lithographe.

Chez Renoir les rapports entre l'univers du lithographe et celui du sculpteur sont si divers que le choix entre les façons de passer de l'une à l'autre étude est presque embarrassant. On pourrait remonter très haut pour chercher les indices de cet épanouissement final de l'artiste, qui nous semble un aboutissement logique, et disons-le inévitable. En tout cas, ce n'est point parmi les premiers dessins qu'on en décèle la véritable nature. Ceux-ci, nous l'avons dit, se rattachent à une période d'arrêt dans son œuvre. Au contraire les lithographies, par leur facture si grasse et la façon dont la lumière semble tourner autour des formes, font sentir la substance véritable du modelé chez Renoir.

C'est vers la même époque qu'il commença d'employer avec une abondance toute nouvelle pour lui la sanguine et de faire par ce procédé de nombreuses études. M. Germain Bazin a montré comment cette technique annonçait un avatar nouveau dans l'œuvre de l'artiste et on lui doit ce qu'il baptiste « la statue fongible », car nous explique-t-il, « la sculpture, art volumineux, est essentiellement un modelé fondu ». Il est bien certain que Renoir, dont la forme est expansive et qui s'était trouvé amené à diluer les contours dans l'air extérieur, ne pouvait s'attacher à une conception linéaire du relief. Mais sa peinture pourrait faire croire que, si les contours prennent cette apparence, c'est par l'effet d'un reflet, d'un jeu de couleurs les unes par rapport aux autres. La sanguine enlève toute espèce de doute à ce sujet. C'est pour le peintre comme un moyen d'affirmer la nature propre de sa vision. Nous ne sommes cependant point persuadés que pour Renoir ce soit véritablement le corps qui envahisse l'espace. Cette ampleur qu'il a donnée aux formes est certes un moyen d'insister sur leur importance, mais ne serait-ce pas aussi comme un aspect de ce triomphe de l'homme sur une nature assez indifférente. Là aussi, nous voulons nous garder de la tentation qui nous pousserait à attribuer à Renoir une sorte de prétention intellectuelle absolument en désaccord avec son génie. Cependant, devant ce bouleversement des masses, il faut bien en venir à une tentative de ce genre. La technique de la sanguine lui permettait de traduire cette pénétration réciproque de tous les éléments et de donner au relief toute sa vigueur. Comme le dit M. Bazin, « chez lui, un bras, à la différence de ceux qui pratiquent le dessin linéaire, est un cylindre et non pas sa projection orthogonale ».

Renoir, — et c'est un signe révélateur de ses conceptions, — s'il en vint à employer la ronde-bosse, commença par le bas-relief et c'était bien l'étape nécessaire pour passer des contours fondus à l'exécution d'une forme isolée dans la lumière.

L'artiste ne semble avoir sculpté lui-même qu'un seul médaillon, une tête de *Coco*. Nous y retrouvons non seulement les traits que tant de toiles nous ont rendus familiers, non seulement leur modelé, leur tendre douceur, mais aussi — pour employer un terme dont les acceptions sont devenues bien fantaisistes, — l'ambiance si particulière qu'ont les dernières œuvres de l'artiste.

Bientôt Renoir n'arrivera plus à peindre qu'avec l'appareil de toile qu'on a si souvent décrit ; l'ébauchoir, et à plus forte raison le ciseau et le marteau, lui sont interdits. Cloué à son fauteuil, il ne pourra que diriger le travail de deux jeunes praticiens, un Italien, Guino, et un Français, Morel, dont il guide les mains sur la glaise à l'aide d'une longue baguette.

L'extrême intérêt du médaillon de Claude est de nous faire voir que les œuvres, exécutées seulement sous la direction de Renoir, ne diffèrent point sensiblement de celle qu'il acheva lui-même.

Malgré tous ses mérites, l'effigie d'une *Laveuse* (Pl. VIII.2) à la silhouette extrêmement enveloppée et qui nous séduit par la fermeté du relief, surtout dans le dos et les contours des bras, ne nous retiendra guère. Alors que l'on a tant de fois signalé la parenté de Renoir et de Maillol, surtout à propos de la *Vénus Victorieuse*, nous pensons ici à l'un de ces très nombreux petits bronzes de Rodin, où le sculpteur rejoignait par une démarche inverse cette verve qu'il avait quand il dessinait. Dans certaines œuvres de ce format, il semble qu'on lise de plus près, par une certaine âpreté dans le galbe, comme la figure de l'esprit faisant céder la matière.

Mais, de même que nous avons vu Renoir paralysé peindre une humanité toute jeune et se tourner vers les grandes formes plastiques de la mythologie, c'est aux mêmes sources d'inspiration qu'il s'adresse pour réaliser les deux œuvres où s'est le mieux manifesté ce qu'était sa pensée quand il voulait créer dans une nouvelle dimension.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Nous ne voyons point de grande différence entre le bas-relief du *Jugement de Pâris* (Pl. VIII. 1) et la *Vénus Victorieuse* (Pl. VII. 2). Quiconque les a regardés sent que c'est bien à la même race qu'appartiennent les figures des trois déesses et l'effigie unique de celle d'entre elles qui gagna le fruit légendaire.

La similitude entre la sculpture et l'une des deux toiles sur le même sujet ne doit point cependant nous faire négliger certains traits particuliers de la nouvelle œuvre. On sait que c'était Gabrielle qui avait posé pour le berger. Ici, il nous apparaît bien plus masculin et il y a dans la tête et le mouvement du cou une sorte de grâce délibérée différente de celle du tableau. Mercure volant, situé dans un angle, semble également mieux venu et moins fait pour meubler un vide : par contre, ici, le premier plan, si réduit qu'il soit, a quelque chose d'un peu dégarni.

Nous avons déjà parlé des comparaisons presque voulues entre la *Vénus* de Renoir et l'art de Maillol, et il faut reconnaître que la première apparence semble justifier ce rapprochement, mais il s'agit comme toujours en pareil cas de ceux qui voient uniquement un résultat sans chercher quelle est la cause initiale.

Personne n'a mieux expliqué que M. Pierre Francastel par quelles étapes avait passé Renoir et quelle était la nature de son inspiration :

« Aucune représentation intellectuelle, écrit-il, ne s'interpose entre lui et la nature. Il ne cherche plus à rajeunir une formule — comme Manet dans l'Olympia — mais à retrouver l'impression d'où jadis est venu le mythe de la Vénus antique sortant des ondes.

« Lorsque Renoir place sa bonne devant le fond bleu de la mer, il retrouve l'émotion primitive qui a engendré la légende classique et incliné les anciens non seulement à reproduire des traits matériels, mais à dégager la signification humaine, — et non morale, — d'un spectacle. Par-dessus les innombrables formules sorties de l'imitation des poncifs, il remonte d'un seul coup à la sensation et au besoin d'expression primitive, qui font la force du sentiment artistique à travers les âges.

« Seul Renoir retrouve vraiment sans effort la grande veine anthropomorphique des civilisations antiques par laquelle se sont trouvés définis pour des siècles les rapports qui unissent les grandes forces naturelles à l'homme ; seul, il voit spontanément dans le corps humain un moyen d'expression totale de l'univers sensible. Pour Renoir, comme pour les hommes de l'Hellade, toute forme est pensée comme toute pensée est forme. L'art, la plastique, est un langage complet. Rares seulement, de plus en plus, ceux qui le parlent ou même simplement l'entendent ; il n'est pas donné à chacun de voir Vénus dans sa blanchisseuse ! »

Le mérite exceptionnel de ces pages, plus encore que d'avoir su marquer les traits essentiels de l'art de Renoir, est d'avoir discerné son rôle de précurseur et à quelle famille intellectuelle le peintre se rattachait. En effet, Renoir, qui, nous ne nous lasserons point de le redire, vivait en dehors de toute préoccupation intellectuelle, a pourtant rejoint ceux qui alors cherchaient à retrouver les sensations pures sous les mythes. Cette contemplation sereine de la vie dépouillée de toute arrière pensée philosophique, de toute conjoncture vague, de tout mythe enfin, c'est justement pour nous l'essentiel du génie classique.

La femme solide et drue dont on ne doit même pas dire qu'elle offre son corps, car ce serait laisser entendre qu'il y a eu de sa part un choix, est le symbole palpable de cette vue si saine du monde qu'ont eue les meilleurs esprits de l'Occident. L'expression que tant d'autres ont cherchée dans un verbe bien construit ou dans une cadence musicale dépouillée des conventions, nous la trouvons dans ces formes où la lumière semble non point s'arrêter aux surfaces, mais changer d'état pour prendre une apparence pour nous plus familière. Cette acceptation, en apparence si banale et pourtant si rare, de l'évidence, que nous avons louée tant de fois chez Renoir, nous en trouvons ici la figure la plus parfaite.

Il nous plaît de penser qu'il a achevé cette œuvre sans y mettre la main, par le seul rayonnement de son esprit. Si vraiment la vie a jamais ressemblé aux légendes et si un homme a mérité d'être comparé avec Prométhée, le rival vaincu mais indompté de Jupiter, n'est-ce pas ce vieillard tordu par la maladie et si replié sur lui-même qu'on peut vraiment dire que seuls les yeux, ces fenêtres de l'esprit, avaient gardé en lui l'apparence de la vie, Et n'est-ce pas lui qui, par le choix le mieux justifié, méritait de décerner le fruit à une déesse, puisque, trésor encore plus admirable que le prix offert au beau berger : l'amour de la plus belle, il possédait le don de créer à sa guise pour celle-ci tout un peuple de sœurs ou de rivales.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

RENOIR

PAR SES LETTRES ET SES TÉMOINS

TAILLEUR à façon, quatre enfants à nourrir et, bientôt cinq : cela suffit à dire la médiocrité confinant à la misère où végétait la famille Renoir lorsqu'elle débarqua à Paris (*).

A l'âge de treize ans je devais gagner ma vie : on me mit en apprentissage chez un industriel qui avait une usine de terres vernissées. Ma besogne consistait à semer sur fond blanc des petits bouquets qui m'étaient payés cinq sous la douzaine... Lorsque je fus un peu plus sûr de moi, je lâchai les petits bouquets pour la figure... je me souviens que le profil de Marie-Antoinette me rapportait huit sous. (1)

Son apprentissage était terminé, il venait d'avoir dix-sept ans, lorsque l'invention du décor imprimé vint ruiner son patron. (De cette même année 1857 *semble dater le « Portrait de sa grand'mère », Pl. I).*

Alors, je me suis mis à peindre des éventails. Ce que j'ai copié de fois l'*Embarquement pour Cythère !* C'est ainsi que les premiers peintres avec lesquels je me familiarisais furent Watteau, Lancret et Boucher. (2)

...Mes éventails, n'étaient heureusement pas ma seule source de revenus.

Mon frère aîné, qui était graveur sur médailles, me procurait quelquefois des armoiries à reproduire. Je me souviens d'avoir fait un *Saint Georges tenant un bouclier*, sur lequel je devais mettre un autre *Saint Georges* dans la même position, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le dernier bouclier et le dernier Saint Georges ne pussent plus être vus que par le moyen d'un verre grossissant.

Mais, les uns dans les autres, les éventails et les Saint Georges donnaient peu, et je ne savais plus que faire, lorsqu'un jour, en passant rue Dauphine, j'aperçus, au fond d'une cour, un grand café vitré, et des peintres en train d'en décorer les murs. M'étant aventuré dans la cour, j'assiste à une dispute : le patron jurait et pestait contre ces « feignants » d'ouvriers : jamais les peintures de son café ne seraient terminées à temps ! Je lui offre aussitôt de faire sa décoration.

— Mais c'est au moins trois ouvriers qu'il me faudrait... et de vrais ouvriers, accentua le patron, car j'étais petit et fluet.

(*) Tous les passages en caractère romain sont des citations.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Sans vouloir en entendre davantage, je m'empare du pinceau, et je montre à cet entêté que je pouvais rivaliser avec quiconque pour la rapidité à peindre. Je vous laisse à penser sa joie, et, de mon côté, j'étais joliment content de ma bonne fortune.

Les fresques du café terminées, c'est sans enthousiasme que je retournai à mes éventails, me promettant d'en sortir à la première occasion. Elle se présenta bientôt. Passant devant un atelier, je vis, collée sur la porte, une petite annonce : On demande un ouvrier pour stores. J'entre à tout hasard. « Où avez-vous travaillé ? » s'informe le patron. Pris de court, je réponds : « A Bordeaux ». Je choisissais un endroit très lointain, m'imaginant naïvement qu'on aurait eu l'idée d'aller sur place s'enquérir de mes talents. Mais il avait bien autre chose en tête, le patron. Il disait : « Où avez-vous travaillé ? » parce que c'est la formule habituelle, quand un ouvrier demande de l'ouvrage. Il ajouta aussitôt : « Vous m'apporterez un échantillon de votre savoir-faire ; et au revoir, jeune homme ! »

Heureusement, avant de m'en aller, j'avais eu le temps de lier conversation avec un des ouvriers, qui m'avait paru bon garçon, et à qui j'avais demandé quelques renseignements sur la peinture de stores. — « Venez donc me voir chez moi dimanche prochain ! m'avait-il répondu ; je vous montrerai comment on procède ; nous causerons. » Je ne manquai pas d'aller au rendez-vous, et ma première question fut pour m'informer si le patron était commode. — « Oh ! c'est un bien brave homme, je suis son neveu. » Sur le moment cela m'effraya beaucoup, et ce ne fut qu'après bien des hésitations que je me risquai à avouer que jamais je n'avais peint de stores. « Mais ce n'est pas si malin que ça ! fit l'autre. Avez-vous déjà fait de la figure ? » Je commençais à respirer. Je fus rassuré tout à fait quand je vis que la peinture sur stores ressemblait beaucoup aux autres façons de peindre, à cela près qu'il fallait additionner la couleur d'une certaine quantité d'essence.

J'ajouterai que ce fabricant de stores travaillait pour des missionnaires qui emportaient avec eux, en rouleaux, d'énormes bandes de calicot sur lesquelles étaient peintes, en imitation de vitraux, des scènes religieuses. Arrivées à destination, ces toiles, tendues sur des châssis, donnaient aux nègres, aux Peaux-Rouges et aux Chinois l'illusion d'une véritable église.

Je ne fus pas long à abattre une superbe *Vierge* avec Mages et Chérubins. Mon professeur ne cachait pas son admiration. « Oseriez-vous attaquer un Saint Vincent de Paul ? » finit-il par me demander. Il faut dire que, dans les Vierges, le fond du tableau était constitué par des nuages, que l'on faisait facilement en frottant la toile avec un chiffon, sauf que la couleur vous coulait dans les manches, quand on n'avait pas le tour de main ; tandis que les Saint Vincent de Paul exigeaient plus de science. Ce personnage était généralement représenté faisant l'aumône à la porte des églises, ce qui entraînait à exécuter un motif d'architecture. Étant sorti non moins victorieusement de cette seconde épreuve, je fus engagé le même jour.

Un seul point tracassait mon homme. Il était ravi de mon travail et allait même jusqu'à avouer n'avoir jamais trouvé une main aussi habile ; mais, comme il savait le prix de l'argent, il était désolé de me voir m'enrichir si facilement. Mon prédécesseur, qui était toujours cité en exemple aux nouveaux venus, ne peignait jamais rien sans une longue préparation et une mise au carreau soignée. Quand le patron me voyait camper mon personnage du premier coup, il en restait suffoqué : « Quel malheur de vouloir gagner tant d'argent ! Vous verrez que vous finirez par perdre la main ! » Lorsqu'il dut constater enfin qu'il fallait renoncer pour toujours à sa chère mise au carreau, il aurait bien voulu diminuer les prix, mais j'étais soutenu par le neveu qui m'avait pris en affection, et me répétait sans cesse : Tenez bon, on ne peut pas se passer de vous ! (3).

C'est lui qui devait lâcher son fabricant de stores, dès qu'il eut quelques sous en poche, et son ami Laporte l'entraîna à l'atelier de Gleyre où il travailla ferme tout en suivant les cours de dessin et d'anatomie à l'École des Beaux-Arts. Gleyre était un peintre suisse, assez réputé, consciencieux et morne. Chez lui, Renoir connut Sisley, Monet et Bazille.

M. Robert Rey a publié le dossier de l'élève Renoir aux Beaux-Arts : si assidu qu'il se montrât aux cours de dessin (le soir de huit à dix heures) et aux cours d'anatomie, les distinctions scolaires n'étaient pas son fait. Il piochait, mais ses maîtres étaient tous unanimes pour déclarer sa peinture exécrable (4).

« Prenez garde à devenir un autre Delacroix ! » s'écria un jour Signol son professeur, à cause d'un pauvre rouge que Renoir avait mis sur une étude apportée au cours (5).

A cette époque, *racontait Renoir* (6), je nageais dans le bitume.

Parmi les raisons qui me firent « lâcher » la peinture noire, il en est une particulièrement... la rencontre que je fis de Diaz.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Cette rencontre eut lieu dans des circonstances bien curieuses, un jour que je peignais dans la la forêt de Fontainebleau où j'avais l'habitude, l'été, d'aller faire du paysage avec Sisley. A cette époque, je mettais encore, pour travailler, même quand j'allais peindre dehors, la blouse que portaient à l'atelier les décorateurs sur porcelaine. Cette fois, j'eus maille à partir avec des passants qui me plaisantaient à cause de ma blouse... Je m'étais rebiffé, et cela commençait à tourner mal. A ce moment survint quelqu'un qui, malgré une jambe de bois, réussit à mettre en fuite mes agresseurs, grâce à une canne qu'il maniait avec une grande dextérité. Comme je le remerciais, il me dit : « Je suis peintre, moi aussi, je m'appelle Diaz. » Je lui exprimai mon admiration pour sa peinture, et timidement, je lui montrai la toile que j'étais en train de peindre. « Ce n'est pas mal dessiné », me dit Diaz. (C'est peut-être la seule fois que j'entendis louer mon dessin.) « Mais pourquoi diable peignez-vous si « noir ? » Sur l'heure, je commençais un paysage en cherchant à donner aux arbres et aux ombres, sur le terrain, la lumière que je leur voyais. « Tu es fou ! s'exclama Sisley, en voyant ma toile ; quelle idée de faire des arbres bleus et des terrains lilas ? »

Ma *Esmeralda* du Salon de 1863, — une « grande machine », — est vraiment la dernière chose que j'ai faite au bitume. Ma toile représentait Esmeralda dansant avec sa chèvre autour d'un feu qui éclairait tout un peuple de truands. Je me rappelle encore les reflets de la flamme en grandes ombres portées sur la cathédrale. Après le Salon, ne sachant que faire d'un objet aussi encombrant, et un peu aussi, il faut le dire, par haine du bitume, dont ma palette ne s'était pas complètement débarrassée, je détruisis mon œuvre. Voyez ma chance : le même jour, je recevais la visite d'un Anglais qui voulait justement ce tableau.

LA VIE DIFFICILE

Sans qu'il ait connu la misère et la faim qui furent le lot de Monet et de Pissarro, la subsistance quotidienne n'en fut pas moins pour Renoir au cours des années 1865-1880, *une lutte incessante, qui devenait angoissante autour du terme.*

Souvent il doit demander gîte et couvert à des amis. En 1866, *nous le voyons dans la famille de son camarade Jules Lecœur, peintre lui aussi.*

En 1868 *c'est son ami Bazille, de famille aisée, qui l'héberge. Et voilà Monet qui vient l'y rejoindre. Affectueux et accueillant, Bazille écrit en mai* (7) « Depuis ma dernière lettre il y a du nouveau, Monet m'est tombé du ciel avec une collection de toiles magnifiques. Il couchera chez moi, jusqu'à la fin du mois. Voilà, avec Renoir, deux peintres besogneux que je loge. C'est une véritable infirmerie, j'en suis enchanté. J'ai assez de place, et ils sont tous les deux fort gais. »

C'est la vie de Bohème. Lisons quelques billets de Renoir à Bazille : ils parlent de clous à planter dans les murs et de reconnaissances du Mont-de-Piété. Ils blaguent de tout, et l'on devine des présences féminines autour de ces bouillants garçons.

« Mon cher ami, *écrit Renoir à la fin d'août* 1869 *(?)* (8), je viens de Batignolles, et j'ai lu ta lettre. Voilà la mesure des fenêtres : quatre mètres de hauteur sur trois mètres de large ; il faut donc que tu fasses faire quatre rideaux de quatre mètres de haut et deux mètres de large, en comptant les plis. Tu ferais bien d'écrire immédiatement à Hardy.

« Tu sais que j'ai un petit compte à régler avec lui, ce qui m'empêche de lui écrire moi-même. Je n'ai pas trouvé la reconnaissance de ta montre ; indique-moi où elle est au juste. Je suis à Ville-d'Avray et ne viens aux Batignolles que très rarement et seulement pour chercher des bibelots. Pour ce que tu me demandes soit fait et si tu as de l'argent, tu ferais bien de me l'envoyer tout de suite, à seule fin que tu ne le bouffes pas. Tu peux être tranquille quant à moi, vu que je n'ai ni femme ni enfant, et que je ne suis pas prêt d'avoir ni l'un ni l'autre. Ecris-moi un mot, que je sache qu'il faut que je m'occupe immédiatement des travaux de menuiseries, ce qui me contrarierait beaucoup, vu que d'abord je travaille, ensuite que je n'ai pas toujours de quoi bouffer à Paris et qu'ici je m'en acquitte fort bien. Je t'en écrirai plus long une autre fois, car j'ai faim, et j'ai devant moi de la barbue sauce blanche. Je n'affranchis pas, je n'ai que douze sous dans ma poche, et c'est pour aller à Paris quand j'en aurai besoin. »

Il lui écrit un peu plus tard à propos d'une ténébreuse histoire de saisie et de mont-de-piété, et, au moment des vendanges, la lettre suivante : « Ton tableau du Salon est à l'atelier. J'ai remis le plus possible tout en ordre, et la clef au propriétaire, me promettant d'y venir voir s'il ne fait pas de blague dans l'atelier. Du reste, chaque fois que j'y vais, je lui promets de revenir le soir : ce qui le tiendra

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

en respect s'il a envie de remettre des coucheurs. Lise a vu ta lettre et trouve que « corbeille » est un mot bien mesquin. Elle préfère le mot « caisse » nommé préalablement. (Je parle du fameux raisin). J'attends tes chefs-d'œuvre. Je pense beaucoup t'éreinter quand ils vont arriver. J'ai vu personne. Je suis chez mes parents et suis presque toujours chez Monet, ousqu'on se fait, entre parenthèses, assez vieux. On ne bouffe pas tous les jours. Seulement, je suis tout de même content, parce que, pour la peinture, Monet est une bonne société. Je fais presque rien parce que j'ai pas beaucoup de couleurs. Ça va peut-être aller mieux ce dernier mois. Si ça va mieux, je te l'écrirai. Je te fais des amitiés en masse de la part de ces demoiselles. C'est pas pour toi, mais pour ta « caisse » de raisins. On t'embrasse autant de fois qu'il y avait de grappes de raisin dans ta « caisse », et non pas « corbeille ». Je te serre.

A. Renoir.

En 1877 *tandis qu'il peint le « Pont Neuf », Renoir écrit à un ami* (9) : « il faut que je trouve quarante francs avant midi, et je n'ai que trois francs. »

Et la même année à Duret : « Je suis complètement à sec, tout le monde me fait faux bon *(sic)* pour mon terme. Je suis on ne peut plus ennuyé. Je ne vous demande que ce que vous pouvez, mais ce sera un rude service que vous me rendrez... je suis dans un pétrin insondable. » (10)

L'anecdote répétée sous diverses formes, de l'atelier quitté faute de paiement de loyer, des toiles laissées en gage au concierge qui les roule dans un coin, — telle « Lise à l'ombrelle » dans l'atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, où Théodore Duret l'acheta dans ces conditions, — s'accorde bien avec l'aveu de Renoir à Albert André (11) : « J'adorais ces installations qu'on déménageait dans une voiture à bras, et souvent qu'on ne déménageait même pas ; et puis ça n'obligeait pas à vendre ! Il est vrai qu'à cette époque-là j'aurais bigrement voulu vendre. »

C'est l'époque des portraits à 100 *francs, à* 50 *francs même, et encore il fallait lutter pour imposer ces prix.*

Heureusement, on avait des amis ; tel le pittoresque poète-pâtissier Eugène Mürer qui, parlant plus tard des peintres impressionnistes, disait laconiquement : « Ils ont beaucoup souffert », mais qui les aida de son mieux.

Mürer s'était passionné pour la peinture claire (12), au point de jurer d'en faire à son tour. En attendant il achetait à petits prix, troquant parfois gâteaux, pâtés et plats, contre des toiles. « En ce temps-là, lisons-nous, dans un de ses cahiers, j'habitais boulevard Voltaire, une boutique décorée par les impressionnistes. Renoir avait illustré les frises avec de pimpantes guirlandes de fleurs. Pissarro, en quelques coups de brosses couvrit les panneaux de paysages pontoisiens. Monet, toujours à la poursuite d'un louis, s'était contenté de venir voir comment cela marchait. Depuis deux ans, tous les mercredis, nous nous réunissions, mes camarades et moi, en un dîner fraternel présidé par ma sœur. Ce soir-là Pissarro n'était pas venu. Renoir, au dessert, nous raconta que toute la journée il avait couru, une toile sous le bras, pour tâcher de la placer. Partout, on l'avait éconduit en lui disant : « Vous venez trop tard. Pissarro sort d'ici. Je lui ai pris son tableau. Affaire d'humanité : il a tant de famille ! Pauvre garçon !... » Ce « pauvre garçon » répété à toutes les portes où il frappait, exaspérait Renoir, déjà fort mécontent de n'avoir rien vendu.

« Alors, s'écria-t-il, de sa voix d'ogre bon enfant, en se passant nerveusement l'index sous le nez, geste qui lui était familier, parce que je suis célibataire et sans enfant, je dois mourir de faim ? Ma situation est aussi précaire que celle de Pissarro. Cependant, en parlant de moi, jamais personne ne dit : « Ce pauvre Renoir !... »

Il n'est pas interdit de penser que Madame Renoir, installée à cette époque à Louveciennes, et qui possédait de petits revenus, ait aidé quelque peu son fils. En été Renoir avait accoutumé de peindre dans les environs, à Chatou, à Croissy, à Bougival. Il pouvait au moins manger à sa faim chez sa mère. Chez elle parfois, — il le racontait à M. Meier-Graefe, — il se bourrait pendant les repas les poches de pain pour le porter à Monet dont la détresse était extrême.

Au reste Renoir aurait-il résisté à l'épreuve effroyable de la faim que Monet subit quinze années durant sans faiblir, obligé comme il l'écrit à Théodore Duret (13) « de solliciter, de mendier presque mon existence, n'ayant pas un sou pour acheter toiles et couleurs ». *C'était quand même Monet qui remontait Renoir aux mauvais jours* (14) : Je me suis toujours abandonné à ma destinée, *avouait Renoir*, je n'ai jamais eu un tempérament de lutteur et j'aurais plusieurs fois lâché la partie si mon vieux Monet, qui l'avait lui le tempérament de lutteur, ne m'eût remonté d'un coup d'épaule. Aujourd'hui lorsque je regarde ma vie derrière moi, je la compare à un de ces bouchons jetés sur la rivière. Il file, puis

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

est pris dans un remous, revient en arrière, plonge, remonte, est accroché par une herbe, fait des efforts désespérés pour se détacher et finir par aller se perdre, je ne sais où...

Cette bonhomie, cette facilité à accepter la vie, c'est bien la marque de Renoir. Car il ne convient pas de parler seulement de la misère, si noire qu'elle pût être, de tous ces jeunes gens. Il faut dire surtout leur amour de leur métier, leur joie de peindre, leur ardeur de conquérants ; rappeler les amitiés puissantes qui les unissaient et qui survécurent aux brouilles passagères ; évoquer leurs plaisirs car ils ne s'en privaient pas ; parler enfin de ce milieu fécond en talents, voire en génies, qui était le leur, de leurs rencontres de chaque jour : toutes richesses plus réelles que notre agitation stérile.

Georges Rivière qui connut Renoir en 1874, *a laissé de ces années d'épreuves un tableau d'ensemble dont le ton n'est nullement sombre, et moins encore découragé.*

Songeons aussi que c'était une heureuse époque où un étudiant de province vivait sans souci à Paris avec moins de cinq francs par jour.

LE CAFÉ GUERBOIS

On a beaucoup parlé du Café Guerbois, place Clichy, où se réunissaient les amis de Monet. Là fréquentaient, — un peu avant 1870, *— le peintre Fantin-Latour, Théodore Duret qui venait d'achever son « Histoire du gouvernement de Monsieur Thiers » et qui se préparait à combattre pour les Impressionnistes, Philippe Burty, critique et collectionneur, Castagnary, l'apôtre de Courbet, Pissarro, Claude Monet et Bazille ; on y rencontrait parfois Villiers de l'Isle Adam, Cladel et Émile Zola, Théophile Gautier : moins souvent les poètes : Mallarmé l'hermétique, Banville. Quant à Whistler, il disait « trouver en ce café un asile contre sa peur du crépuscule ».*

Renoir, timide, y apparaissait quelquefois. Certes, toutes ces rencontres l'enrichissaient, mais il ne semble pas qu'il ait pris grande part aux discussions de « L'Académie des Batignolles », ainsi qu'on appelait avec ironie ce petit cénacle.

L'un des derniers venus fut le graveur Marcellin Desboutin, maigre et long personnage barbichu à manteau flottant, de l'aspect le plus romantique que l'on pût rencontrer, à tel point que (15) *Monet l'avait pris pour un musicien ambulant venu jouer de la guitare.*

C'est Desboutin qui devait bientôt entraîner tout le groupe Place Pigalle, à la « Nouvelle Athènes ».

LES CANOTIERS

Ces années 1868-1870, *ce que Renoir aimait surtout à en rappeler, c'était les après-midi de soleil sur la Seine, à Bougival, à Croissy, à Chatou, dans le cadre qu'a décrit Maupassant dans* « La femme de Paul » : « ... Aux abords de la Grenouillère, une foule de promeneurs circulait sous les arbres géants qui font de ce coin d'île le plus délicieux parc du monde. Des femmes, des filles aux cheveux jaunes, aux seins démesurément rebondis, à la croupe exagérée, au teint plâtré de fard, aux yeux charbonnés, aux lèvres sanguinolentes, lacées, sanglées en des robes extravagantes, traînaient, sur les frais gazons, le mauvais goût criard de leurs toilettes ; tandis qu'à côté d'elles, des jeunes gens posaient en leurs accoutrements de gravures de modes, avec des gants clairs, des bottes vernies, des badines grosses comme un fil et des monocles ponctuant la niaiserie de leur sourire.

« ... Dans l'établissement flottant, c'était une scène furieuse et hurlante. Les tables de bois où les consommations répandues faisaient de minces ruisseaux poisseux, étaient couvertes de verres, à moitié vides, et entourées de gens à moitié gris. Toute cette foule criait, chantait, braillait. Les hommes, le chapeau en arrière, la face rougie, avec des yeux luisants d'ivrognes, s'agitaient en vociférant par un besoin de tapage naturel aux brutes. Les femmes, cherchant une proie pour le soir, se faisaient payer à boire en attendant; et dans l'espace libre entre les tables, dominait le public ordinaire du lieu, un bataillon de canotiers chahuteurs, avec leurs compagnes en courte jupe de flanelle. »

Mais si l'amertume d'un Maupassant aux portes du désespoir et de la folie ne lui laissait sentir là « à pleines narines » *que* « toute l'écume du monde, toute la moisissure de la société parisienne », *le sain optimisme d'un Renoir se réjouissait tout bonnement de trouver dans l'île de Croissy une fête perpétuelle et de jolies filles.*

En 1868, j'ai peint beaucoup à la Grenouillère. Il y avait là un restaurant si amusant, le restaurant Fournaise, c'était une fête perpétuelle, et quel mélange de monde !

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

J'étais toujours fourré chez Fournaise. J'y trouvais autant de superbes filles à peindre que je pouvais en désirer. On n'était pas réduit, comme aujourd'hui, à suivre un petit modèle pendant une heure pour se faire traiter de vieux dégoûtant.

J'avais amené beaucoup de clients à Fournaise ; par reconnaissance, il me commanda son portrait pour deux cent francs, je crois, ainsi que celui de sa fille, la gracieuse Madame Papillon. J'avais fait, le père Fournaise avec sa veste blanche de limonadier, et en train de prendre son absinthe. Cette toile qui passait pour le comble de la vulgarité, est subitement devenue d'une facture distinguée lorsque j'ai commencé à faire de gros prix à l'Hôtel Drouot.

Comme on riait bien, à cette époque ! la mécanique ne tenait pas tout dans la vie ; on avait le temps de s'amuser, et on ne s'en faisait pas faute (16).

MONTMARTRE, LE MOULIN DE LA GALETTE

Mais l'on ne pouvait vivre toujours à la Grenouillère : nul plus que Renoir n'était assidu aux bals de Mabille et de Valentino, à l'Élysée Montmartre ou au Moulin de la Galette. Là, le gamin de Paris, que Renoir resta toute sa vie, l'apprenti de jadis qui, en sortant de l'atelier d'assiettes, aimait flâner sur le Boulevard du Temple (« le boulevard du Crime »), était à son aise, là Renoir se sentait chez lui.

En 1875, le bal du Moulin avait une physionomie bien différente de celle qu'il prit plus tard, quand Montmartre fut mis à la mode et que, de tous les points de Paris, un public élégant fréquenta les cabarets ouverts par des chansonniers. Il n'y avait alors ni Chat noir, ni Moulin Rouge dans les environs du vieux Moulin.

Le Moulin de la Galette n'avait aucune prétention au luxe ; il avait gardé le cachet rustique de son origine remontant au XVIIIe siècle ; c'était un contemporain de Ramponneau.

De père en fils, les Debray avaient continué à exploiter l'établissement sans y rien changer, pour ainsi dire. Des deux moulins, l'un, situé dans le jardin du bal, tournait encore parfois écrasant des racines d'iris pour le compte d'un parfumeur parisien, l'autre, inactif, accueillait moyennant quelques sous, les visiteurs curieux de contempler le panorama de Paris. Sur le terrain qui s'étendait derrière les moulins, il y avait un manège de chevaux de bois, mû à main d'homme, et des tables pour les consommateurs du cabaret, dans lequel on confectionnait la fameuse galette qui valait son nom au Moulin.

La salle de bal était construite en planches peintes d'un vilain vert que le temps avait heureusement effacé en partie. Au fond de cette salle, une estrade était réservée à l'orchestre composé d'une dizaine de pauvres diables, condamnés à souffler dans leurs instruments discordants pendant huit heures chaque dimanche. Une galerie surélevée entourait l'espace réservé aux danseurs. Elle était, en grande partie, remplie par des tables laissant entre elles et la balustrade un passage assez étroit où circulait difficilement la foule qui s'y pressait.

Derrière l'estrade de l'orchestre il y avait un jardin, une cour plutôt, plantée d'acacias rabougris et garnie de tables et de bancs. Le sol, fait de gravats, était dur et assez uni pour que l'été on y pût danser en même temps que dans la salle, ouverte alors de tous côtés.

L'entrée du bal n'avait rien d'engageant. Elle se composait d'une porte étroite et basse, ouvrant sur un assez long couloir, dans le mur duquel un guichet avait été percé pour la perception du droit d'entrée : cinq sous, que seuls les cavaliers acquittaient.

Le droit d'entrer ne donnait pas celui de danser. Chaque contre-danse coûtait quatre sous par cavalier. Pour certains amateurs de chorégraphie, la dépense dépassait sensiblement les trois francs d'entrée qu'on payait à l'Élysée Montmartre, où les danses étaient gratuites, mais les habitués du Moulin ne trouvaient pas qu'ils payaient trop cher leur plaisir.

Le Moulin était le rendez-vous ordinaire des familles ouvrières de Montmartre. Les parents et les petits enfants s'installaient à des tables, mangeaient de la galette, buvaient du vin ou de la bière, tandis que les jeunes filles dansaient éperdument, jusqu'à l'heure du dîner. L'élément féminin du Moulin ne se composait pas uniquement de ces honnêtes petites filles. Il y venait assez de jeunes femmes qui ne faisaient pas profession d'être vertueuses, mais elles étaient là, comme les autres, pour le plaisir de danser sans autre dessein.

C'était aussi la danse qui attirait la plupart des gens au Moulin de la Galette. Parmi eux on rencontrait peu d'ouvriers. Ceux-ci lui préféraient d'autres établissements, comme la Reine Blanche, — remplacée par le Moulin Rouge, — la Boule Noire, sur le boulevard Rochechouart, le Château Rouge,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,
LUCKNOW.

dans la rue de Clignancourt. La clientèle habituelle du Moulin se composait, en majeure partie, d'employés habitant le quartier, de nombreux artistes montmartrois et de quelques étudiants. Les jeunes gens et les jeunes femmes qui venaient au bal étant toujours les mêmes, tous se connaissaient plus ou moins et une certaine camaraderie s'établissait entre eux.

La composition de ce public donnait, au bal du Moulin, un aspect bien différent de celui d'un bal de barrière. On n'y voyait pour ainsi dire jamais de ces personnages louches qui avaient envahi les autres bals de Montmartre. Debray, du reste, veillait et ne tolérait pas leur présence au moulin, car ils eussent éloigné sa clientèle habituelle.

Nous étions Renoir, Lamy, Goeneutte et moi parmi les plus fidèles habitués du Moulin de la Galette, où d'autres camarades : Gervex, Louis Lefèvre, Cordey venaient nous rejoindre. Renoir trouvait au Moulin des modèles qui avaient, à ses yeux, l'avantage de ne pas poser ordinairement dans les ateliers de peintres. Presque toutes les femmes figurant dans les tableaux peints par lui entre 1875 et 1883 étaient des danseuses du Moulin de la Galette : fleuristes, couturières ou modistes qui utilisaient en posant les loisirs forcés de la morte-saison.

A la suite de Renoir, notre bande avait d'ailleurs conquis la sympathie générale. Nous nous montrions bons camarades pas fiers avec les hommes, aimables avec les mamans et toujours prêts à faire danser les jeunes filles. Quelques-uns d'entre nous, tels Gervex et Lamy, étaient des danseurs infatigables, pleins d'entrain et de gaieté. Ils ne manquaient, pour ainsi dire, pas une danse de la soirée. Connus de toutes les habituées du Moulin, beaux garçons, ils étaient, rien que par leur présence, de précieux auxiliaires pour la diplomatie de Renoir.

... Les soucis, la misère demeuraient à la porte du bal. La salle, toujours remplie par une foule jeune et joyeuse, animée par la danse, offrait un spectacle riant que Renoir rêvait de représenter en un tableau important. C'était une entreprise pleine de difficultés. Pour la mener à bien, il fallait beaucoup de volonté, de patience et des conditions favorables multiples.

Renoir voulait faire figurer dans son tableau, non des modèles professionnels, mais les hôtes habituels du Moulin. Pour y réussir, il fallait décider les jeunes danseuses à poser ; or, j'ai dit quelle répugnance elles témoignaient pour l'emploi de modèle : pour se les rendre favorables, Renoir se montra très généreux.

En 1876, le succès de la jolie Théo, dans « La Timbale d'Argent », avait amené la mode d'un chapeau de paille porté par l'actrice dans cette opérette. Ce chapeau appelé « timbale » avait la forme d'un cône au sommet arrondi, garni simplement d'un large ruban rouge. Il se portait en arrière et encadrait le visage comme d'une auréole. Avoir une timbale, ressembler, en cela au moins, à l'actrice en vogue, était le rêve de toutes les jeunes montmartroises, mais beaucoup parmi elles ne pouvaient pas le réaliser. Renoir les y aida. Il acheta une douzaine de « timbales » qu'il répartit entre ses futurs modèles. Le Moulin vit bientôt se multiplier ces petits chapeaux dont les rubans caroubier mettaient une note éclatante dans la foule des danseurs.

Le résultat de cette générosité intéressée dépassa les espérances de Renoir. Elle lui valut la réputation d'être un homme très riche. Dans l'imagination populaire, un homme riche, s'il n'est pas Harpagon, devient un être bienfaisant dont la bourse inépuisable est constamment ouverte à tous les solliciteurs. Dès qu'il eut distribué les fameuses timbales, sans avoir rien demandé en échange, Renoir vit venir à lui des mères qui lui proposaient de faire leurs filles ou, simplement, demandaient comme la chose la plus naturelle du monde un secours ou un prêt d'argent : Renoir avait pris une importance singulière dans leur esprit.

... Nos journées se passaient ainsi gaiement, partagées entre le vieux logis de la rue Cortot et le Moulin, où Renoir travaillait l'après-midi à sa grande toile du Bal.

Les personnages qui figurent dans le tableau venaient nous rejoindre au Moulin, et nous y étions souvent assez nombreux. C'était Estelle, la sœur de Jeanne qu'on voit au premier plan, sur le banc de jardin ; Lamy, Goeneutte et moi qui sommes assis à une table chargée de verre de sirop : la traditionnelle grenadine. Il y avait encore Gervex, Cordey, Lestringuez, Lhotte et d'autres qui figuraient des danseurs, enfin un peintre, d'origine espagnole, nommé don Pedro Vidal de Solarès y Cardenas, qui venait de Cuba. C'est lui qu'on remarque au milieu du tableau, en pantalon Merd'Oye, dansant avec Margot.

A l'angle des rues des Saules et Saint-Rustique, — *ajoute M. Georges Rivière à qui nous avons emprunté les pages qui précèdent*, — il existe encore une maisonnette à pignon occupée par un cabaret dont l'aspect n'a pas changé depuis quarante ans. Eclairée par une étroite fenêtre, encombrée de bouteilles et par une porte vitrée, la salle, au plafond bas, est, comme en 1876, meublée de tables et de bancs

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

de bois, de quelques chaises paillées et d'un comptoir d'étain. Derrière la maison, on aperçoit le long de la rue des Saules, la vigne vierge qui couvre les tonnelles et retombe sur le mur lézardé.

Nous nous étions arrêtés, Renoir et moi, dans ce cabaret pour y déjeuner, le jour de notre visite à la maison de la rue Cortot. Le lieu nous avait plu et, depuis qu'il était installé à Montmartre, Renoir y prenait assez régulièrement ses repas. Lamy et moi, nous lui tenions fréquemment compagnie. La cuisine était faite par la cabaretière et n'était pas mauvaise. Nous l'arrosions d'un vin clair : du « picolo », servi dans des pots de grès brun. Nous déjeunions sous une tonnelle et, dans le silence de ce minuscule jardin, nous avions l'illusion d'être fort loin de Paris.

Quand je l'ai revu, il y a peu de temps, l'endroit m'a paru triste et laid. Une fois de plus, j'ai constaté qu'il vaut mieux ne point revoir les décors de notre jeunesse, demeurés si vivants dans notre mémoire ([17]).

LA NOUVELLE ATHÈNES

Peintres et amis des arts se retrouvaient maintenant à « La Nouvelle Athènes », Place Pigalle, autour de Manet et de Marcellin Desboutin. Les habitués étaient pour partie les anciens du Guerbois, mais le groupe s'était élargi.

Philippe Burty se faisait plus rare depuis que la politique, à la suite de Gambetta, l'accaparait ; on y revoyait Duranty, et Th. Duret, toujours très grand bourgeois. Des hommes de valeur, dont l'oubli s'est emparé depuis, animaient les soirées de leur esprit : tel Albert Mérat, poète Parnassien, qui souffrait de n'avoir pas atteint la gloire, Charles Cros, poète magnifique et, — à en croire M. Georges Rivière, — inventeur du téléphone avant Edison, Jules de Marthold, critique au « Monde Thermal », pour qui Manet avait des prévenances.

La peinture claire tenait naturellement une grande place dans les conversations, mais des peintres, on en voyait peu à la Nouvelle Athènes : jamais Monet ni Sisley, qui n'habitaient pas Paris, Cézanne s'y montrait à des intervalles éloignés, et Manet s'essayait en vain à le faire parler de sa peinture ; Degas arrivait parfois, le plus souvent accompagné d'Edmond Duranty. La peinture était représentée encore par Henri Gervex, par Zandomeneghi, le peintre vénitien, orgueilleux comme un doge ; Forain aussi y faisait des apparitions.

Quelques écrivains se mêlaient quelquefois au groupe : Villiers de l'Isle Adam, qui semblait toujours halluciné par quelque rêve de grandeur dans lequel il oubliait la misère de sa vie ; Jean Richepin dans sa renommée toute nouvelle, — il venait de publier « La chanson des gueux » ; Armand Silvestre qui venait jouer aux dames avec Franc-Lamy. Un jeune peintre, Frédéric Cordey, Franc-Lamy et Georges Rivière formaient un groupe d'amitié compacte, que complétaient Robert Goeneutte, le peintre des Montmartroises, et le musicien Cabaner.

Renoir, qui demeurait rue Saint-Georges, venait souvent en voisin, mais il continuait de se mêler peu à la conversation ([18]). Il arrivait de son pas pressé, la figure sérieuse et l'air distrait... il s'asseyait dans un coin, se mêlait rarement à la conversation générale et restait à peu près indifférent à ce qui se disait autour de lui. Il tournait entre ses doigts une cigarette qu'il rallumait et qu'il laissait sans cesse éteindre, ou charbonnait sur la table avec une allumette brûlée quelques traits sans signification.

L'ATELIER DE LA RUE SAINT-GEORGES

Mais pas plus de La Nouvelle Athènes *que du* Café Guerbois, *on ne saurait dire qu'ils aient eu grande influence sur Renoir, car il semble que, dès cette époque, les discussions sur la peinture ne pouvaient être son fait.*

Ce qui était bien à lui au contraire, c'était le don de sympathie, et ce sens de l'amitié, il put le déployer à loisir. C'est avant que se dessinât le succès qu'il avait formé les liens avec les meilleurs amis de sa vie. Nous citerons d'abord Frédéric Bazille trop tôt disparu ([19]), *et Edmond Maître, ce dillettante au cœur généreux qui chercha en vain à dissuader son ami Bazille de s'engager comme il le fit dans les zouaves ; il faut naturellement rappeler les noms de Monet, Sisley, et Pissarro, camarades de combat en même temps qu'amis fidèles : les Manet, Édouard et son frère Eugène qui avait épousé Berthe Morisot, dans le salon de laquelle Renoir se retrouvait parfois le dimanche avec Mallarmé, avec Henri de Régnier ; Degas et Cézanne ; Arsène Houssaye, Paul Arène.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Dès 1873, *aux amis anciens vint se joindre Durand-Ruel ; et en* 1875, *à l'occasion de la vente à l'hôtel Drouot, Monsieur Chocquet entra dans le groupe. Nous aurons à reparler d'eux d'autre part.*

Parmi les amitiés qui comptent dans sa vie, on ne saurait omettre son frère Edmond, qui, avant de se consacrer au journalisme, avait pratiqué d'abord le métier de menuisier, — ce dont il tire honneur, — et qui combattit avec ferveur pour le frère aîné qu'il admirait (20).

La plupart de ceux que nous venons de nommer, passèrent dans l'atelier de la rue Saint-Georges, dont Georges Rivière a détaillé pour nous la description.

L'atelier de Renoir, rue Saint-Georges, avait l'aspect de tous ceux que le peintre occupa successivement au cours de sa vie.

La pièce rectangulaire avait l'un de ses grands côtés entièrement vitré et exposé à l'ouest. Pendant l'été, le soleil remplissait la pièce de lumière, malgré les rideaux de toile épaisse destinés à la tamiser. Les murs étaient tapissés de papier gris clair et quelques toiles sans cadre y étaient accrochées. Contre les murs gisaient, en tas, des toiles peintes ou blanches, dont on ne voyait jamais que l'envers. Il n'y avait pas d'autres meubles que deux chevalets, quelques chaises cannées du modèle le plus banal, deux vieux fauteuils « crapaud » garnis d'un reps à fleurs très défraichi, un divan fatigué recouvert d'une étoffe de couleur indécise et une table en bois blanc sur laquelle gisaient pêle-mêle des tubes de couleurs, des brosses, des bouteilles à huile ou à essence et des chiffons maculés de peinture.

Plus tard, vers 1877, une table en bois noir recouverte de peluche rouge s'ajouta à ce mobilier succinct.

Dès huit heures du matin, l'artiste se mettait au travail, s'interrompant de temps en temps pour fumer une cigarette ou laisser reposer son modèle. Vers midi, il quittait son atelier pour aller déjeuner dans la petite crémerie de Camille, en face de sa maison, puis reprenait ses brosses pour une nouvelle séance qui durait jusqu'à cinq heures.

L'atelier n'était jamais fermé aux familiers du peintre, mais c'était surtout à la fin de la journée qu'ils y venaient. Franc-Lamy, Cordey et Rivière étaient les compagnons de toutes les heures à cette époque (21).

Les amis y défilaient nombreux ; citons Lestringuez, fonctionnaire et kabbaliste ; Paul Lhotte, grand ami de Lestringuez, risque-tout aux aventures incroyables et danseur inlassable ; les musiciens Lascoux et Emmanuel Chabrier, collègue de Lestringuez au Ministère de l'Intérieur, qui devaient révéler Wagner à Renoir.

Un soir, — *racontait Renoir à Vollard*, — on vit arriver à l'atelier Chabrier qui revenait d'Espagne et en rapportait les thèmes caractéristiques de son « España ». Après le dîner, il se mit au piano, et, toute la soirée, il a cherché « España ». Quel pianiste incomparable ! Il jouait avec tout son corps ; les pieds, les mains marchaient en même temps, et les ollé, ollé ! (22)

CÉZANNE

— C'est en 1863 que je connus Cézanne. J'avais alors, aux Batignolles, rue de La Condamine, un petit atelier que je partageais avec Bazille. Celui-ci arriva, un jour, accompagné de deux jeunes gens : « Je t'amène deux fameuses recrues ! ». C'étaient Cézanne et Pissarro.

Je devais les connaître, dans la suite, intimement tous les deux ; mais c'est de Cézanne que j'ai gardé le souvenir le plus vif. Je ne crois pas que, dans toute l'histoire des peintres, on trouve un cas semblable à celui de Cézanne. Avoir vécu jusqu'à l'âge de soixante-dix ans et, depuis le premier jour où l'on a tenu un pinceau, demeurer aussi isolé que si l'on était dans une île déserte ! Et aussi, à côté de cet amour passionné de son art, une telle indifférence pour son œuvre une fois faite, si même on a eu la chance de la « réaliser » ! Voyez-vous Cézanne, n'ayant pas de rentes, obligé, pour vivre, d'attendre le client ! L'imaginez-vous se contraignant à sourire complaisamment à l' « amateur » qui se serait permis de dédaigner Delacroix ? Avec cela, si peu « pratique dans la vie », comme il aimait à dire lui-même !

Un jour, je le rencontre, avec, sous son bras, un tableau qui traînait jusqu'à terre. — « Il n'y a plus d'argent à la maison ! je vais essayer de vendre cette toile ! Une étude assez « réalisée », n'est-ce pas ? » (C'étaient les fameux « Baigneurs » de la collection Caillebotte, un diamant !) Quelques jours après, je rencontre encore Cézanne. « Mon bon Renoir, dit-il, s'attendrissant, je suis bien heureux ! Mon tableau a eu le plus vif succès ; il est chez quelqu'un qui l'aime ! »

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Je me dis : « Quelle veine ! Il a trouvé un amateur ! » Cet amateur, c'était Cabaner, un pauvre diable de musicien qui gagnait à grand-peine de quatre à cinq francs par jour. Cézanne l'avait croisé dans la rue, et, comme l'autre s'était extasié devant la toile, le peintre lui en avait fait cadeau.

Je me rappellerai toujours les bons moments que j'ai passés aux environs d'Aix, dans la maison du père de Cézanne, le Jas de Bouffan, cette si jolie construction du XVIIIe siècle. On savait, à cette époque, bâtir des maisons habitables, avec des cheminées où l'on pouvait se chauffer. Et, de fait, ce grand salon, qui aurait dû être glacial avec son plafond si élevé, eh bien ! quand on était assis à la cheminée, un paravent derrière soi, l'agréable chaleur qu'il y faisait ! et ces bonnes soupes au fenouil que nous préparait la mère de Cézanne ! Je l'entends encore donnant sa recette, il me semble que c'est hier : « On prend une branche de fenouil, une petite cuillerée d'huile d'olive... » La brave femme que c'était ! (23)

En 1882, *revenant d'Italie (où il vient de faire le portrait de Wagner) Renoir s'arrête en Provence, et s'installe pour travailler à l'Estaque*, « un petit endroit comme Asnières, mais au bord de la mer ». (24).

Une lettre, où se trouvent réunies deux grandes amitiés chères à Renoir ; Cézanne et Chocquet, situe d'une façon charmante le cadre et les personnages ; (25)

Cher Monsieur Chocquet,

Je viens d'être malade et suis en convalescence. Ce que Cézanne a pu être gentil pour moi, je ne puis vous le dire. Il voulait m'apporter toute sa maison. Nous faisons chez lui avec sa mère un grand dîner pour notre séparation, car il rentre à Paris et moi je suis forcé de rester quelque part dans le midi : ordre formel du médecin mais je ne pourrai rester seul à Estaque, alors je vais probablement retourner quinze jours à Alger : ce qui m'ennuie beaucoup car j'aimerais mieux rentrer.

Madame Cézanne m'a fait manger à déjeuner une brandade de morue ; c'est je crois l'ambroisie des Dieux retrouvée. Il faut manger çà et mourir. Je vous ai vu bien peu cette année, mais je vais rentrer bientôt et je me rattraperai. Je ne vous en dis pas plus long, vous verrez bientôt Cézanne qui vous racontera toutes mes souffrances au sujet de cette exposition.

Mille amitiés à Madame Chocquet et à bientôt, car je serai le moins longtemps à Alger si j'y vais.

RENOIR.

L'Estaque, 2 Mars 1882.

MONSIEUR CHOCQUET

— Tout de même, *disait Renoir*, la vente désastreuse de l'Hôtel Drouot en 1875 devait avoir pour moi un heureux résultat : je fis la connaissance de M. Chocquet. C'était un employé de ministère qui, avec des ressources très modestes, avait réussi à se faire une collection des plus remarquables. Il est vrai de dire qu'en ce temps, et même beaucoup plus tard, il n'était pas nécessaire, pour collectionner, d'être riche : il suffisait d'avoir un peu de goût.

M. Chocquet était entré par hasard à l'hôtel Drouot pendant l'exposition de nos tableaux. Il avait bien voulu trouver à mes toiles quelque ressemblance avec les œuvres de Delacroix, son dieu. Le soir même de cette vente, il m'écrivait, me faisant toutes sortes de compliments de ma peinture, et me demandant si je consentirais à faire le portrait de Madame Chocquet ; j'acceptait son offre aussitôt. C'est qu'il ne m'arrive pas souvent de refuser les commandes de portraits. Lorsque le modèle est par trop « toc », je le prends en manière de pénitence ; il est bon, pour un peintre, de faire, de temps en temps, une besogne embêtante... Pour le portrait de Madame L... par exemple, j'ai répondu que je ne savais pas peindre les bêtes féroces ! Tel n'était pas le cas pour Madame Chocquet. Si vous avez vu ce portrait, Vollard, peut-être avez-vous remarqué, dans le haut de la toile, la copie d'un Delacroix (26) ? Ce Delacroix faisait partie de la collection de M. Chocquet. C'est lui-même qui m'avait demandé de mettre le Delacroix dans mon tableau !

« Je veux vous avoir ensemble, vous et Delacroix. »

Vous dirai-je qu'aussitôt que je connus M. Chocquet, je pensai à lui faire acheter un Cézanne ! Je le conduisis chez le père Tanguy, où il prit une petite « Étude de nus ». Il était ravi de son acquisition et pendant que nous rentrions chez lui :

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

— Comme cela fera bien entre un Delacroix et un Courbet !

Mais au moment de sonner, il s'arrêta :

— Que va dire Marie ? Écoutez, Renoir, rendez-moi un service ! Vous direz à ma femme que le Cézanne vous appartient, et, en vous en allant, vous oublierez de le reprendre ; Marie aura le temps de s'habituer à cette toile avant que je lui avoue que c'est à moi.

Cette petite ruse fut couronnée d'un plein succès, et Madame Chocquet, pour faire plaisir à son mari, se fit très vite à la peinture de Cézanne. (27)

Renoir entretient avec Monsieur Chocquet une correspondance suivie : tantôt il s'inquiète de la santé fragile de Madame Chocquet, tantôt il s'excuse d'avoir manqué à un dîner d'amis à Chatou ; ou encore il signale un concert Lamoureux (à l'Eden, *les meilleures places, et les moins chères sont celles du premier étage, à deux francs).*

Citons ce bref billet : (28)

Capri, 28 Décembre 1881.

Cher Monsieur Chocquet,

Je vous écris d'une petite île idéale où l'on vit dehors en plein soleil, entouré de la mer bleue et d'orangers, d'oliviers et de fleurs. Parce que je pense à Paris, aux vieux amis que j'y ai laissés et que je ne veux pas laisser venir une nouvelle année sans leur renouveler les marques sincères de ma profonde amitié et de ma reconnaissance.

Renoir.

Une poignée de main à Cézanne quand vous le rencontrerez.

A la vente après décès de Madame Chocquet, en Juillet 1899, *la collection dispersée comptait :*

21 *Cézanne* — 8 *Courbet* — 6 *Manet* — 10 *Monet* — 3 *Morisot* — 1 *Pissarro* — 20 *Renoir* — 23 *Delacroix* — 1 *Daumier* — 35 *aquarelles et* 24 *dessins de Delacroix.*

LE SALON DE MADAME CHARPENTIER

Une rencontre faite un jour à la Grenouillère devait avoir dans la vie de Renoir une influence décisive. Si nous en croyons des souvenirs de Marie Samary, les deux frères Charpentier y fréquentaient, ainsi que Georges Samary. « Tu viens chez Fournaise, Georges, il y a du linge ! » Ainsi, certain dimanche, ces jeunes contemporains de Maupassant auraient interpellé leur ami.

Quelques années plus tard, Georges Charpentier, qui cependant ne connaissait pas encore personnellement Renoir, achetait « Le pêcheur à la ligne » *à la vente de l'hôtel Drouot de* 1875. *Bientôt il se liait d'amitié avec le jeune peintre. Madame Charpentier invitait Renoir ; peu après il exécutait le portrait de sa belle-mère, puis celui de sa fille Georgette, enfin le sien propre, qui fut exposé en* 1877, *rue Le Peletier.*

Enfin ayant « éprouvé » son peintre, elle lui commande le grand « Portrait avec ses enfants ». *Cette fois Madame Charpentier fait « donner » ses relations et jouer ses influences, qui suffisent à décider du succès. Le grand portrait de* « Jeanne Samary en pied », *exposé en même temps, contribue à provoquer le mouvement de curiosité autour de Renoir au Salon de* 1879. *Le peintre est lancé.*

On s'est étonné de ce rapprochement.

Personne en effet, (29) ne semblait plus éloigné de l'esprit du faubourg Saint-Germain que ce peintre montmartrois, ce jeune faubourien sans façons et sans manières, cet ami des petites ouvrières du « Moulin ». Les soirées données par Madame Charpentier étaient fort brillantes. Déjà lorsque le célèbre éditeur habitait quai du Louvre, à l'angle de la place Saint-Germain l'Auxerrois, ses réceptions attiraient hommes de lettres et hommes politiques célèbres, mais lorsque la librairie se transporta rue de Varenne, elles prirent, grâce surtout à la remarquable intelligence de Madame Charpentier, la première place dans le monde de la bourgeoisie républicaine.

On y rencontrait les célébrités du jour et du lendemain : les familiers de la maison étaient Daudet, Zola, Spuller, les deux Coquelin, Flaubert, Edmond de Goncourt, Maupassant, Tourguenev, « et aussi, ne manquait pas d'ajouter Renoir, cette charmante Madame Clapisson dont je fis deux portraits, avec quel plaisir !

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

...Gambetta fut longtemps le dieu de ces soirées. Que Carolus Duran y vînt pincer de la guitare, que Henner, naïf et matois, y vînt récolter des compliments, que Manet y vînt soigner son artificielle popularité : cela n'offrait rien d'étonnant : mais que venait y faire Renoir, ce garçon sans ambition mondaine, dénué de tout arrivisme et de toute pédanterie ? Il coudoyait Jules Ferry et Théodore de Banville, Paul Arène et Huysmans, Emile Bergerat, Juliette Adam, bien d'autres encore.

Renoir fut-il à cette époque tenté par la carrière de peintre mondain ? Georges Rivière, qui accompagnait Renoir rue de Varenne, prétend que si Renoir allait avec plaisir aux soirées de Madame Charpentier, c'est qu'il s'y trouvait dans un milieu intelligent, d'où, par le tact et la grâce de la maîtresse de maison, toute morgue et tout ennui étaient bannis. Le peintre, ajoute-t-il, se sentait soutenu, encouragé par l'accueil des amis qu'il y rencontrait, et cela pouvait le convaincre qu'il n'était pas aussi abandonné de Dieu et des hommes, que les critiques d'art le prétendaient.

Il semble cependant que dans ces rapports amicaux, qui durèrent plus de quinze ans, Renoir ait toujours mis une nuance particulière, singulièrement dans les débuts. Nous reproduisons quelques billets de Renoir à Madame Charpentier, que l'on peut dater vers 1878-1880. *Ne pourrait-on pas y déceler, sous la bonhomie enjouée, une certaine outrance, une exagération de ton que l'on prendrait volontiers à la fois pour la timidité d'un homme qui sait sa valeur de peintre, mais connaît ses lacunes d'homme du monde, et pour une sorte de réaction de défense.*

Chère Madame,

Je vous remercie bien de penser à moi et je vous en suis très reconnaissant. Mais. La peinture m'ayant cet été donné beaucoup de loisirs je me suis mis dans le bâtiment. Donc étant dans le bâtiment je n'ose pas encore demander de permission à mon patron étant trop nouveau. Malgré tout je vous remercie de votre gracieuse invitation dont à laquelle que j'aurais profité avec infiniment de subordination dont je suis votre bien dévoué serviteur.

A. Renoir et Comp.

P.-S. Veuillez me remplacer avec avantage auprès de toute votre aimable famille pour leur présenter mes hommages et bien embrasser les bébés si gentils.

Je serre la main à M. Georges Charpentier.

Si je puis m'échapper un samedi j'irai passer un dimanche seulement près de vous mais pas dimanche prochain.

Mon cher ami,

Que je vous demanderai si c'est dans la possibilité nonobstant, la somme de trois cents francs avant la fin du mois, si c'est possible, que je suis bien désolé que ce soit la dernière fois et que je n'aurai plus à vous écrire que des lettres banales, toutes bêtes, sans rien vous demander, parce que vous ne me devez plus rien excepté le respect, que je suis plus vieux que vous. Je vous envoie pas ma facture parce que j'en ai pas.

Maintenant mon cher ami soyez assez aimable pour bien remercier Madame Charpentier de la part de son plus dévoué artiste et que je n'oublierai jamais que si un jour enfin je passe la corde que c'est à elle que je le devrai car moi seul je n'en suis certainement pas capable. Je voudrais y être pour pouvoir plus vite lui procurer toute ma reconnaissance.

Ami Renoir.

Mon cher ami,

J'espérais vous laisser tranquille pour mon terme, mais une affaire sur laquelle je comptais est reculée au 15 Novembre. Je suis donc obligé ce qui m'ennuie beaucoup de vous redemander si vous pouvez me donner 300 francs le 14 au soir. J'ai bien écrit à Duret mais je sais d'avance que c'est un four. Du reste il ne doit plus revenir à Paris et il prend décidément la succession de son père ; il se fait bouilleur de cru. Si ça peut lui mettre plus de braise dans sa poche et par conséquent dans la mienne j'en serai ravi.

Je vous serre la main.

A. Renoir.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Samedi,

15 Octobre jour du terme.

Reçu lettre de Cognac.

Mais si tout de même voulez être gentil me garder 150 francs pour fin semaine vous ferai comme au facteur.

Amitié.

RENOIR.

(Le bas de la page de cette lettre est illustré d'un dessin à la plume représentant Renoir sautant à bas du lit et embrassant le facteur qui lui apporte de l'argent).

Plus tard, Renoir parlait du succès du fameux portrait de 1879 [30] : « ... Ne soyons pas injustes, j'ai eu une toile qui fut fort bien placée au Salon. C'était, il est vrai, le portrait de Madame Charpentier. Madame Charpentier voulait être en bonne situation et connaissait les membres du jury qu'elle secoua vigoureusement. Cela n'a pas empêché que le jour où j'ai envoyé les petites Mendès, on me les a mises sous le velum, où personne ne les a vues ». *Ne peut-on sentir là une nuance d'amertume ?*

Par contre, dans ses rapports avec Jeanne Samary dont il répéta à trois reprises les traits en peu d'années, il semble que sa joie de peintre ait été entière. Ce n'était pas l'artiste célèbre qu'il peignait, il se peut qu'il n'ait même jamais été l'applaudir au Français *; mais les séances de pose avec cette femme exquise, spontanée et rieuse, étaient pour lui un plaisir sans mélange.* « Quelle charmante fille ! et quelle peau ! Positivement, elle éclairait autour d'elle ». [31]

Madame Charpentier et Jeanne Samary étaient grandes amies. Lorsque fut terminé le portrait de cette dernière : « Elle est très bien, dit la femme de l'éditeur, qui était petite et très grasse, mais comme elle a des salières ! » [32]

« Le plus dévoué des peintres ordinaires », *comme il se nomme lui-même, dut aux brillantes relations de Madame Charpentier quelques commandes de portraits.* « Chère Madame, *lui écrit-il*, aujourd'hui j'ai commencé un portrait de mille francs. Votre dévoué. Renoir ». [33]

Peu après, Deudon, qui venait d'acheter la Danseuse, *signale Renoir à ses amis Bérard, famille de diplomates et de banquier. Ceux-ci, après quelque hésitation, se décident à commander à Renoir le portrait de leur fille aînée Marthe. Ils en furent si contents qu'ils passèrent tous bientôt devant le peintre, et que se nouèrent des relations amicales. Renoir désormais séjourna bien des étés au château de Wargemont, proche de la côte normande.*

Là encore les chroniqueurs nous l'ont montré allant aux provisions dans l'omnibus des Bérard « avec le cuisinier et le maître d'hôtel qui le traitaient en copain ». [34]

En tout état de cause, s'il connut la tentation du succès facile, il la surmonta comme d'instinct ; l'année de Madame Charpentier et ses enfants *est aussi celle de* La tonnelle.

SOUVENIRS DE VOYAGE

I. — ALGÉRIE 1881

Son succès au Salon de 1879 *donna à Renoir, avec la facilité de les réaliser, un vif désir d'élargir son horizon par des voyages ; il les entreprit bientôt : l'Algérie (en* 1881, 1882*), l'Italie (en* 1881*), Guernesey (en* 1883*).*

Plus tard il connut l'Espagne (1892), *Londres, la Hollande* (1895) ; *l'Allemagne, Dresde, Bayreuth ; son dernier voyage le conduisit à Munich* (1910), « mais cette fois, *disait-il mélancoliquement*, je ne pouvais plus que me faire porter dans les Musées ».

Nous citons ici quelques détails d'après ses souvenirs et ses lettres :

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

[A Madame Charpentier] (35)

[Alger, Mars 1881]

Chère Madame,

Comme impression j'ai reçu plusieurs averses et des vraies et j'ai pas encore commencé à travailler sérieusement. C'est un pays admirable, mais il paraît que je suis mal tombé ce qui ne m'étonne pas. Tout le monde me dit qu'il ne pleut jamais, et jusqu'à présent chaque fois que j'ai mis le nez dehors ça a été pour me changer immédiatement de toute espèce de vêtements. Mais quelle belle nature s'il faisait baut, c'est d'une richesse incroyable et une verdure d'un dru, mais d'un dru.

Je vous enverrai tout de même un dessin si le temps veut bien se remettre. Je patiente tous les jours pour ne pas revenir sans rien, mais j'ai bien peur car après les pluies on m'a annoncé un peu de vent, et quand il fait du vent, c'est une poussière qui fait des étoiles de mer, une vue du désert.

Mille amitiés et bien des choses à Georges et à Madame Charpentier.

RENOIR.

II. — ITALIE 1881

[A Madame Charpentier] (35)

Chère Madame,

Je devais déjeuner un matin avec vous ce qui me faisait infiniment de plaisir, car il y avait bien longtemps. Mais suis devenu subitement voyageur et la fièvre de voir les Raphaël m'a pris. Je suis donc en train d'avaler mon Italie. Maintenant je pourrai répondre carrément oui monsieur j'ai vu les Raphaël. J'ai vu Venise la belle, etc., etc. J'ai pris par le nord, et je vais descendre la botte tout entière pendant que j'y suis et quand j'aurai fini je ferai la vraie fête d'aller déjeuner avec vous.

Alors, malgré mon ingratitude j'espère que vous me recevrez tout de même. Un homme qui a vu les Raphaël. Mince de bate peinture. Voulez-vous que je vous raconte ce que j'ai vu à Venise. Voilà. Prenez un bateau et allez quai des Orfèvres, ou en face des Tuileries, et vous verrez Venise. Les Musées allez au Louvre. Véronèse, allez au Louvre, excepté Tiepolo, que je ne connaissais pas ; mais c'est un peu cher le payer.

Non, c'est pas vrai, c'est très beau, très beau, quand il fait beau, la lagune. San Marco épatant, le palais des dogues, épatant le reste. J'ai mieux Saint-Germain Lauxerrois.

Je pars pour Roma.
Adieu Venise-i-se
mon beau pays
terre promise-ise
beau paradis-ra-dis.

J'ai fait une étude représentant le palais des dogues, ça ne s'était jamais fait.

Voulez-vous être bien gentille et me rappeler au bon souvenir de la bonne maman Charpentier de dire à Paum qu'il posera à un retour qu'il attende un peu malgré son impatience.

Et une poignée de main à Georges.

Mille amitiés.

RENOIR.

Venise mardi [automne 1881].

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

III. PALERME. LE PORTRAIT DE WAGNER

14 Janvier 1882.

Mon cher Ami,

Je suis très inquiet de ma lettre, car une fois fermée je l'ai pesée, hésitant à mettre deux timbres. Mais comme j'ai envoyé plusieurs lettres à la fois, je suis capable de l'avoir mis dans une autre. Chez qui diable est-elle tombée ? Heureusement que j'ai un brouillon déchiré, je vais tâcher de la recopier tel qu'il est, sans même vous demander de l'indulgence. Vous savez bien que je ne sais pas écrire. Bref voilà, ouf !

Après avoir résisté longtemps à mon frère, il m'envoie une lettre d'introduction à Naples de Monsieur de Brayer. Je ne lis pas la lettre et je ne regarde surtout pas la signature et me voilà en bateau, quinze heures de mal de mer en perspective au moins. Il me prend l'idée de regarder dans mes poches, pas de lettres, je l'ai oubliée probablement à mon hôtel, je retourne tout dans ce bateau, impossible de mettre la main dessus, vous voyez ma situation arrivé à Palerme. Je trouve la ville triste et je me demande si je ne vais prendre le bateau le soir. Enfin, je m'achemine tristement vers un omnibus sur lequel il y a écrit : Hôtel de France. Je vais à la poste pour savoir où Wagner demeure ; personne ne parle français et personne ne connaît Wagner, mais à mon hôtel, où il y a des Allemands, je finis par savoir qu'il est à l'hôtel des Palmes. Je prends une voiture et je vais visiter Montréal où il y a de belles mosaïques et je me livre en route à un tas de réflexions tristes. Avant de partir je télégraphie à Naples sans aucun espoir, du reste et j'attends ne voyant rien venir, je me décide à me présenter seul, me voilà donc à composer une lettre dans laquelle je demande à saluer le maître, ma lettre finissait à peu près ainsi : Je serai heureux de rapporter de vos nouvelles à Paris entre autres à Monsieur Lascoux, à Madame Mendès, je ne puis mettre à Monsieur de Brayer, je n'avais pas regardé la signature de ma lettre d'introduction. Me voilà à l'hôtel des Palmes ; un domestique prend ma lettre, redescend au bout de quelques instants me disant en italien : Non salue il maestro, et il me tourne le dos. Le lendemain je reçois ma lettre de Naples, je me représente à ce même domestique qui, cette fois, me prend ma lettre avec un mépris marqué. J'attends sous la porte cochère, me dissimulant le plus possible, ne désirant pas être reçu, car je ne me suis décidé à cette seconde tentative que pour faire voir à cette famille que je n'étais pas venu pour les taper de 40 sous.

Enfin voilà un jeune homme blond que je prend pour un Anglais, mais il est Russe et s'appelle Joukoski. Il finit par me trouver dans mon coin et il m'introduit dans une petite chambre. Il dit qu'il me connaît beaucoup, que Madame Wagner est bien désolée de ne pouvoir me recevoir maintenant il me demande si je voudrais rester un jour de plus à Palerme, car Wagner met la dernière note à Parsifal et il est dans un état de maladie et de nerf, et ne mange plus, etc...

Je le prie de bien m'excuser auprès de Madame Wagner, mais que je ne demande qu'une chose, c'est de m'en aller. Nous restons ensemble assez longtemps et je lui raconte le but de ma visite. Je vois à son sourire que c'est un four, alors il m'avoue qu'il est peintre, que, lui aussi, voudrait faire le portrait du maître et que depuis deux ans il le suit partout pour satisfaire ce désir, mais il m'engage à rester me disant : ce qu'il refuse à moi, il peut vous l'accorder et quand même vous ne pouvez partir sans voir Wagner. Cet homme russe est charmant, il finit par me consoler et nous nous donnons rendez-vous le lendemain à deux heures. Le lendemain je le rencontre au télégraphe. Il me dit que Wagner a fini hier, 13 février [sic], son opéra, qu'il est très fatigué et que je ne vienne qu'à cinq heures, qu'il sera là pour que je sois moins gêné, j'accepte avec enthousiasme et me voilà parti content. A cinq heures sonnant, je suis là et je me cogne dans mon domestique qui me salue profondément, m'invite à le suivre, et il me fait pénétrer dans une petite serre, puis dans un petit salon y attenant, me plonge dans un immense fauteuil et avec un gracieux sourire me prie d'attendre un instant. Je vois Mademoiselle Wagner et un petit jeune homme qui doit être un petit Wagner, mais pas de Russe. Mademoiselle Wagner me dit que sa mère n'est pas là, mais que son père va venir et elle se la brise. J'entends un bruit de pas assourdi par les épais tapis. C'est le maître avec son vêtement de velours à grandes manches doublées de satin noir. Il est très beau et très aimable. et me tend la main, m'invite à me réassoir et alors commence une conversation des plus insensées, parsemée de hi, de ho ! moitié français, moitié allemand avec des terminaisons gutturales.

Je suis hien gontent, Ah ! Oh ! et un son guttural, vous venez de Paris. Non, je viens de Naples et je lui raconte la perte de ma lettre ce qui le fait beaucoup rire. Nous parlons de tout.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Quand je dis nous, je n'ai fait que répéter : Cher Maître, certainement, Cher Maître, et je me levais pour m'en aller, alors il me prenait les mains me refourait dans mon fauteuil. Addentez encore un beu ma femme va fenir et ce bon Lascoux gomment va-t-il ? Je lui dit que je ne l'ai pas vu, qu'il y a fort longtemps que je suis en Italie et qu'il ne sait même pas que je suis ici. Ah ! Oh ! et un son guttural en allemand. Nous parlons du Tannhaüser à L'Opéra, bref ça dure au moins trois quarts d'heures pendant lesquels je regardais toujours si le Russe n'arrivait pas. Enfin il arrive avec Madame Wagner qui me demande si je connais beaucoup Monsieur de Brayer, je lève la tête. Monsieur de Brayer, ma foi non, Madame, pas du tout, est-ce que c'est un musicien. Mais ce n'est donc pas lui qui vous a donné cette lettre.

Ah de Brayé oui, très bien, pardon, nous ne prononçons pas la même chose et je m'excuse avec un fard. Mais je me rattrape avec Lascoux, j'ai imité sa voix pour bien lui faire voir que je le connaissais, alors elle m'a dit en rentrant à Paris de faire des compliments à leurs amis et surtout à Lascoux en insistant ; elle me l'a encore répété à mon départ. Nous avons parlé des impressionnistes de la musique. Ce que j'ai dû dire d'absurdité ! Je finissais par cuire étant absolument ivre et rouge comme un coq. Bref le timide qui se lance va trop loin, cependant je sais que je lui ai fait très plaisir, je ne sais plus pourquoi. Il déteste les juifs allemands et entre autres Wolff. Il m'a demandé si on aimait toujours en France les Diamants de la couronne. J'ai débiné Meyerber. Enfin j'ai eu le temps de dire toutes les bêtises inimaginables. Alors brusquement il a dit à Monsieur Joukoski si je suis bien portant à midi, je puis vous donner une séance jusqu'à mon déjeuner, vous savez il faudra être indulgent, mais je ferai ce que je pourrai, si ça ne dure pas longtemps çà ne sera pas de ma faute. Monsieur Renoir, demandez donc à Monsieur Joukovski s'il consent à ce que vous me fassiez aussi, si toutefois çà ne le gêne pas. Joukovski dit : Comment mais cher Maître, j'allais vous le demander, etc., etc... Comment voulez-vous le faire ? Je dis que c'est de face. Il me dit, çà tombe bien, je veux vous faire le dos, car j'ai une composition toute prête. Alors Wagner lui dit, vous me ferez tournant le dos à la France et Monsieur Renoir me fera de l'autre côté. Ah ! Ah ! Oh !...

Le lendemain j'étais là à midi, vous savez le reste. Il a été très gai, mais très nerveux et regrettant de n'être pas Ingres. Bref, j'ai, je crois, bien employé mon temps, 35 minutes, ce n'est pas beaucoup, mais si je m'étais arrêté avant, c'était très beau, car mon modèle finissait par perdre un peu de gaîté et devenir raide. J'ai trop suivi ces changements, enfin vous verrez.

A la fin Wagner a demandé à voir il a dit Ah ! Ah ! je ressemble à un prêtre protestant ce qui est vrai. Enfin j'étais très heureux de n'avoir pas fait trop four : il y a un petit souvenir de cette tête admirable.

Amitiés.

RENOIR.

Je ne me relis pas, je la déchirerais encore et ce serait la quinzième. S'il y a des choses oubliées je vous les raconterai.

Il a répété à plusieurs reprises que les Français lisaient trop les critiques d'art. Les critiques d'art, Ah ! Ah ! et un gros rire. Les Juifs allemands ! mais Monsieur Renoir, je sais qu'il y a en France de bons garçons que je ne mêle pas avec les juifs allemands, je ne puis malheureusement pas rendre la franche gaîté de toute cette conversation de la part du maître.

IV. — ALGÉRIE 1882

Extrait d'une lettre à Durand-Ruel de Mars 1882 *:*

Me voici installé à peu près à Alger et en pourparlers avec des Arabes pour trouver des modèles. Ce qui n'est pas commode, car c'est à qui trompera le plus. Mais j'espère arriver cette fois à vous rapporter de la figure, ce que je n'ai pu faire à mon dernier voyage. J'ai vu des enfants inouis de pittoresque. Les aurai-je ? Je vais faire tout ce qu'il faut pour ça. J'ai vu aussi de jolies femmes. Mais je vous dirai plus tard si j'ai réussi. Il me faut encore quelques jours avant de me mettre au travail. J'en profite pour chercher, car dès que je serai en état, je veux faire le plus possible et vous rapporter, s'il se peut, des choses pas trop communes.

...Je suis un peu contrarié de vous faire tant attendre pour mes envois d'Italie. C'est dommage qu'il y ait des retouches indispensables à faire, mais comme ma peinture neuve n'est pas vendable, j'espère que vous ne m'en voudrez pas trop...

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Les recettes de l'exposition vont-elles ? J'ai lu ici quelques journaux. Ils m'ont l'air d'être moins terribles que les années précédentes.

Enfin, puisqu'il faut parler toujours la même langue, argent, toujours argent... je vous prierai de me mettre un peu de côté dans le cas de dépenses plus fortes que je ne le crois. Vous devez toujours me trouver insupportable, mais la figure, même à Alger, devient de plus en plus terrible à avoir. Si vous saviez la quantité de mauvais peintres qu'il y a ici. C'est insensé, et surtout des Anglais qui gâtent les quelques femmes disponibles. C'est insupportable. Enfin, malgré ça, j'espère vous rapporter quelque chose. C'est si joli. (37)

DURAND-RUEL ET VOLLARD

Lorsqu'en 1862 *Paul Durand-Ruel prit la direction de la Galerie qu'avait fondée son père, il commença de s'intéresser aux peintres de l'école de* 1830 *: Corot, Rousseau, Millet, Courbet, Dupré, Diaz, Daubigny ; et il tenta suivant un goût qui était sa nature même, de faire le trust de certains d'entre eux.*

Vers 1870, *il se prit d'enthousiasme pour la peinture de Monet, de Sisley, de Pissarro, et bientôt de Renoir, dont il fit la connaissance à la fin de* 1873 *à son retour d'un voyage à Londres.*

Renoir a été apprécié par Durand-Ruel plus tard que ne l'ont été Monet, Pissarro et Sisley. Un seul tableau de Renoir prend place dans les expositions londoniennes de Durand-Ruel : c'est le « Pont des Arts », *en* 1871. *Dans le catalogue de* 1873, *aucune œuvre de Renoir ne se trouve reproduite. Pourtant Renoir avait déjà peint alors quelques-uns de ses chefs-d'œuvre tant dans la figure que dans le paysage ; et son style était quelquefois aussi impressionniste que celui de Monet ou de Pissarro. Plus tard, ce retard de compréhension devait d'ailleurs être réparé largement par Durand-Ruel : ses rapports avec Renoir ont été jusqu'à sa mort plus suivis, plus affectueux, plus intimes qu'avec aucun autre peintre.*

Toujours est-il que l'on vit peu après 1870, *la foi de Paul Durand-Ruel dans les Impressionnistes lui faire perdre sa clientèle, déroutée par pareille audace, au moment même où la bataille qu'il avait menée pour l'école de* 1830 *tournait complètement en sa faveur.*

Rappelons très rapidement les étapes de la lutte de Durand-Ruel aux côtés de Renoir et des Impressionnistes, de la valeur desquels il avait eu l'intuition géniale. (38)

« En 1873-1875, Renoir, Sisley, Pissarro qui travaillaient à Louveciennes, Marly, Chatou, Bougival, m'envoyaient, — *dit Paul Durand-Ruel dans ses mémoires*, — des toiles nombreuses, pleines de fraîcheur. Comme celles de Monet, elles passaient inaperçus des visiteurs de mes galeries quand je les exposais. » *Ce qui ne l'empêchait pas d'en acheter autant qu'il pouvait.*

En 1876, *il frappa un grand coup ; il organisa la seconde exposition des Impressionnistes à sa Galerie. Cette manifestation et celle de* 1877 *soulevèrent de telles réactions que prudent, Durand-Ruel lui-même estima que c'eût été désormais rendre mauvais service à ses amis que de les exposer groupés sous son nom ; l'équilibre de ses affaires s'en vit même gravement ébranlé.*

En 1880, *l'appui de Feyder, Directeur de l'Union Générale, permet à Durand-Ruel de reprendre pied. Le premier auquel il recommence à s'intéresser est Renoir. L'exposition privée des œuvres de Renoir chez Durand-Ruel en* 1882 *est une première consécration du succès.*

Le malheur voulut que le krach de l'Union Générale vînt tout compromettre. Et Durand-Ruel connut quelques années terribles, où l'on vit son attachement pour les Impressionnistes, sans se démentir, se compliquer de leurs mutuels embarras d'argent, et l'aide que les peintres trouvait auprès de lui devenir fort irrégulière.

Le moment vint même où devant ses soucis ce furent ceux qui offrirent de l'aider, renonçant pour cela à défendre des prix de vente péniblement conquis.

En mai 1884, *Renoir lui écrit une lettre généreuse :*

Cher Monsieur Durand-Ruel,

Les services que je puis vous rendre dans ce moment sont peu de chose, mais si vous avez besoin de moi, je vous prie de me considérer comme tout à vous, et n'importe ce qu'il arrive. Je serai toujours votre très dévoué.

J'irai à Paris ces jours-ci pour tâcher de faire une première assemblée de la nouvelle société que je veux fonder (39). Je vous envoie ce que j'ai l'intention de faire imprimer ou plutôt autographier.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vous me direz, quand vous aurez le temps, ce que vous en pensez. Quant aux peintures, si vous êtes obligé de faire des sacrifices, ne regrettez rien, parce que je vous en ferai d'autres et des mieux.

Votre tout dévoué,

A. Renoir.

Le 15 *Mai, Monet s'associe à cette démarche :* « Renoir m'écrit qu'il vous donne le conseil de vendre nos toiles à bon marché. Si cela doit vous aider à vous tirer tout à fait d'affaire, n'hésitez pas. Nous vous en ferons d'autres. Sinon, soyez très prudent, car cela ne pourrait que faire du tort. » *Monet avait raison, mais on voit que le cœur n'y était pas.*

Pour Durand-Ruel autant que pour les Impressionnistes, le salut vint d'Amérique. Invité par l'American Art Association, Durand-Ruel organise sa première exposition à New-York, le 10 *Avril* 1886 ; *le succès est suffisant pour qu'elle soit transportée le* 25 *Mai dans les salles de la « National Academy of design », où les Impressionnistes reçoivent pour la première fois une sorte de consécration officielle.*

Renoir en particulier suscite un vif intérêt. On discute. Le public américain moins prisonnier d'une tradition, sait reconnaître le mérite de ces peintres dont se gaussent les critiques européens voués au panégyrique des Meissonier, des Bastien-Lepage et des Boldini. Les succès d'argent ne vinrent qu'ensuite.

Pendant que Durand-Ruel bataille à l'étranger, c'est chez Georges Petit que par deux fois Renoir expose. En 1886 *à l' « Exposition Internationale », où il connaît ainsi que Monet des succès de presse et de vente, puis en* 1887 *où il expose ses « Grandes Baigneuses ».*

Il témoigne d'un souvenir fidèle à son ami au loin : (40)

[Paris], 12 Mai 1887.

Cher Monsieur Durand-Ruel,

Quel métier vous faites et quand vous reposerez-vous de toutes ces batailles ! Vous torturez-vous encore au complet sans blessures apparentes, et quand reviendrez-vous ? Vous ne le savez probablement pas. Vous êtes bien gentil d'avoir trouvé quelques instants pour m'écrire au milieu de tous ces tracas. Je voudrais, de mon côté, vous dire quelque chose d'intéressant, mais je ne vois pas grand monde. Votre magasin est lugubre sans son maître et ça me fait de la peine de voir ces tristes toiles accrochées tristement le long des murs. Et quelles toiles ! Il faut revenir donner de la vie à tout ça, car j'ai peur de vous voir perdre la proie pour l'ombre avec votre Amérique. Mais je n'ai pas l'intention de vous donner des conseils que vous ne suivriez du reste pas. Vous avez votre plan, allez jusqu'au bout. Mais lâcher Paris me paraît imprudent pour retrouver les mêmes difficultés autre part.

L'exposition de Petit est ouverte et elle n'a pas mal de succès, dit-on. Car c'est difficile de savoir soi-même ce qui se passe. Je crois avoir fait un pas dans l'estime publique, petit pas. Mais c'est toujours ça. Monet toujours solide au poste. Bref, le public a l'air de venir. Je me trompe peut-être, mais on le dit de tous côtés. Pourquoi cette fois-ci et pas les autres ? C'est à n'y rien comprendre. Mais je ne veux pas aller plus loin car je ne vous écris que pour vous souhaiter bonne chance et prompt retour. Ne sortons pas de la question. J'ai hâte de vous voir et de revoir chez vous de bons tableaux. Ne vous faites pas oublier.

Mille amitiés.

Renoir.

Le triomphe de Durand-Ruel n'éclate vraiment qu'en 1892, *lors de la grande exposition de* 112 *tableaux de Renoir à sa galerie.*

« Si j'étais mort à 60 ans, disait Paul Durand-Ruel, (*il était né en* 1831), c'eût été criblé de dettes et insolvable parmi des trésors méconnus ».

Les journaux de 1892 *ont fait le portrait de ce* « fantaisiste en redingote », *du* « Saint Vincent de Paul des peintres impressionnistes ». *Mais désormais l'ironie était vaincue.*

En 1899, *Durand-Ruel organise une exposition générale des Impressionnistes, où figurent* 41 *Renoir représentant les manières successives du peintre de* 1875 *à* 1899 ; *et dès lors, presque chaque année, à Paris, à Londres, à New-York, des expositions Renoir, d'œuvres anciennes ou de productions modernes, qui témoignent de sa fidélité.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Pour ce qui est de Renoir, il avait dans l'intervalle, en 1894, *fait la connaissance d'Ambroise Vollard qui, né à la Réunion, d'abord commis chez un marchand de tableaux, commençait à s'imposer à son tour par son goût, son audace et son côté pittoresque. Bientôt, Renoir se liait avec Vollard et commençait de travailler avec lui, concurremment avec Durand-Ruel. Cette nouvelle amitié, qui ne se démentit pas jusqu'à la mort de Renoir en* 1919, *nous a valu un livre précieux, riche de souvenirs et d'enseignements de Renoir, auquel la présente étude doit beaucoup.*

L'amitié de Vollard eut du reste une influence certaine dans l'évolution du travail de Renoir. C'est à lui que l'on doit d'avoir vu Renoir céder à son instinct de sculpteur. Lui aussi qui le poussa vers la litho et l'eau forte.

Une légende se forma de bonne heure autour de Vollard. Dans sa cave, il traitait ses amis en de petits festins, auxquels participait toute l'élite de la société artistique et mondaine de Paris ; on parlait de l'inappréciable riz au cary que le maître de maison y préparaît lui-même en ses bons jours, et aussi des brillants propos qui s'y échangeaient.

On prétendait aussi que Vollard entassait là des centaines de Renoir, le nez tourné au mur, en amoureux beaucoup plus qu'en marchand. Si bien que la légende voudrait qu'à sa mort il eût laissé une collection comprenant près de 800 *Renoir complètement inconnus.*

Renoir avait toujours malgré les objurgations de Durand-Ruel, tenu à conserver sa liberté, tant d'exposer que de vendre. C'est ainsi qu'on le vit présenter avec persévérance ses toiles aux Salons et y exposer en 1882, 1883, *etc...*

Il en était de même pour la vente. Mais il paraît se considérer comme en faute lorsqu'il commet quelque infidélité ; et à Durand-Ruel qui se plaint sans doute de ne plus rien recevoir de lui, il écrit : (41)

Cannes, 25 Avril 1901.

Mon cher Durand-Ruel,

Vous me faites frémir en me parlant exposition. Il me semble que l'an passé je m'en suis payé assez pour me reposer une année. Je fais malheureusement de la figure et je ne puis vous fournir 60 toiles au mois. Je le regrette mais c'est tout ce que je puis faire. [Je ne veux pas] vous envoyer des toiles dont pas une n'est terminée. J'ai renvoyé ma bonne et le fameux torse est parti à Essoyes avec ma femme. Je pense retrouver mon modèle et le terminer, car ce fameux torse est inachevé. J'ai été vraiement malade à ne pas pouvoir monter à mon atelier. Excusez-moi donc encore cette année et laissez-moi, sinon guérir, être moins abruti. Je vais du reste beaucoup mieux. La prochaine fois que vous m'écrirez, ce sera à Aix-les-Bains. Je pense y être lundi ou mardi. Je pense qu'il n'y fera pas trop froid et surtout que les bains seront ouverts.

J'ai eu la faiblesse de vous faire quelques infidélités avec l'Abbé (41), quoique ce que je lui ai donné m'ait été refusé et trouvé horrible par vous, ce qui est du reste vrai. Mais si je ne vendais que des bonnes choses, je mourrais de faim, et je croyais ensuite qu'il garderait ces horreurs plus longtemps. Depuis 4 ans il me demandait une vue du midi. C'était une commande que je me suis refusé longtemps à faire. J'ai fini par bâcler un Palais des papes, et voilà. Mais j'ai assez des amateurs et je ne me laisserai plus « attendrir ».

Donc, mon cher Durand-Ruel, laissez-moi guérir « en partie » et remettons une exposition épatante avec des choses neuves à l'année prochaine. Je passe à Lyon un ou deux jours pour mon tableau et je file à Aix. Ecrivez-moi poste restante en attendant. Ma femme est dans son pays, à Essoyes, avec Jean.

Là-dessus je vous demande de me pardonner mes faiblesses. Exposez si vous voulez mon grand tableau que je vous donnerai, quand il sera retouché, si toutefois vous en voulez, et attendons l'année prochaine.

Amitiés à vous et fils.

RENOIR.

S'ajoutant, à ces « quelques infidélités », l'attachement de Renoir pour Vollard, — « ouvrier de la onzième heure », en somme, — faillit blesser un moment Durand-Ruel, qui s'inquiétait à l'idée qu'un autre pût prétendre à cette exclusivité de la production de Renoir qu'il n'avait jamais obtenue. Ce qui nous vaut ces lettres à Durand-Ruel, toujours aussi cordiales. (42)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Cagnes, 25 Décembre 1908.

Mon cher Durand-Ruel,

Tout ce que vous me dites m'étonne tellement que j'ai peine à y croire. Tant qu'à moi qui suis un homme d'affaires médiocre, ne vous figurez pas que je vais vendre mon indépendance à qui que ce soit, c'est la seule chose à laquelle je tiens : le droit de faire des sottises.

Laisser faire et savoir attendre, c'est la devise du sage.

Amitiés.

RENOIR.

Ce qui me désole c'est de vous voir gâter votre belle santé pour des riens que vous ne pouvez empêcher.

C'est bien ennuyeux que vous soyez âgé... Je vous aurai dit : venez quelque temps, mais je n'ose pas vous donner cette fatigue. Envoyez Georges.

R.

Cagnes, 11 Février 1909.

Mon cher Durand-Ruel,

Je ne vous demande pas à venir me voir, quoique ce serait un grand plaisir pour moi mais parce que c'est un voyage fatigant pour ne pas voir grand'chose, parce que plus je vais plus je suis long à travailler. J'admire Monet de pouvoir en si peu de temps faire des choses si intéressantes. Il a une énergie que je suis loin de posséder. Je suis heureux de savoir que les amateurs sont moins récalcitrants. Mieux vaut tard que jamais. Mais cela ne m'empêchera pas de continuer mon petit train-train comme si de rien n'était. Voilà les jours qui augmentent et la chaleur qui va me permettre de travailler davantage. Je ne puis donc rien vous dire encore, ne voulant pas vendre la peau de l'ours avant qu'il ne soit mort. Pour mon voyage d'Italie, il n'est pas encore fait. Je crains de me trimballer dans des hôtels et d'y prendre plus de mal que de bien. Enfin on verra.

J'ai déjà à Cagnes plus qu'il ne m'en faut.

Voudriez-vous m'envoyer quatre mille francs quand vous voudrez, je ne suis pas pressé.

Voilà tout ce que j'ai, je crois, à vous dire.

Bien des amitiés.

RENOIR.

Pour résumer les rapports qu'il eut pendant quarante ans avec ses marchands, ses amis, Renoir disait un jour à Albert André, grand ami lui-même de Durand-Ruel : (43)

« Que voulez-vous, les marchands ont du bon, quoiqu'on dise, depuis que les Médicis sont morts ».

LA SOUFFRANCE ET LA JOIE

Ce peintre, dont l'art fut toute la vie, a laissé plus de 4.000 *toiles, sans parler des croquis poussés, des dessins, esquisses, etc... (l'inventaire de son atelier à sa mort fournit* 700 *numéros).*

« Je ne crois pas, sauf cas de force majeure, être resté un seul jour sans peindre », *confiait-il à Albert André.* (43)

Dès sa jeunesse le travail est sa santé et sa joie.

— C'est sans doute pour vous amuser que vous faites de la peinture ? demandait Gleyre sévèrement au jeune élève des Beaux-Arts.

— Mais certainement, lui répondis-je, et si ça ne m'amusait pas, je vous prie de croire que je n'en ferais pas !

« Je ne suis pas sûr qu'il ait bien compris, ajoutait Renoir en rapportant l'anecdote. » (43)

On nous a dit la vie de Renoir vers 1890 : une existence réglée comme celle d'un employé. Il allait à l'atelier avec la même ponctualité que le commis à son bureau. Il se couchait de bonne heure,

State Museum,
LUCKNOW.
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

après une partie de dames, ou de dominos, avec Madame Renoir. Il aurait craint, en veillant, de compromettre sa séance du lendemain. Toute sa vie, peindre aura été son seul plaisir, son unique délassement. (44)

Tel déjà une lettre d'amis peignait Renoir désœuvré à 25 ans : « Le pauvre garçon est comme un corps sans âme, quand il n'a rien en train. En ce moment il ne sait ce qu'il va commencer, ses tableaux de l'Exposition étant terminés ». (45)

Et tel aussi nous le décrira treize ans plus tard en 1879, *son frère Edmond :* L'air pensif, songeur, sombre, l'œil perdu, vous l'avez vu vingt fois traverser en courant le boulevard ; oublieux, désordonné, il reviendra dix fois pour la même chose sans penser à la faire ; toujours courant dans la rue, toujours immobile dans l'intérieur, il restera des heures sans bouger, sans parler ; où est son esprit ? Au tableau qu'il fait ou au tableau qu'il va faire ? ne parle peinture que le moins possible. Mais si vous voulez voir son visage s'illuminer, si vous voulez l'entendre — ô miracle ! — chantonner quelque gai refrain, ne le cherchez pas à table, ni dans les endroits où l'on s'amuse, mais tachez de le surprendre en train de travailler. (46)

Renoir, dont la gaîté paraissait si légère, va donner des preuves surprenantes de sa force d'âme sous les assauts si cruels de la maladie.

C'est en 1894, *au château des Brouillards, que Renoir ressent les premières crises du rhumatisme qui va entraîner l'ankylose progressive. En* 1910, *il devra renoncer même aux béquilles, vivre cloué à son fauteuil à roulettes. Atteint de bronchite chronique ; opéré au genou ; opéré au pied ; opéré à la main ; souffrant sans cesse ; frappé même en* 1912 *d'une crise, heureusement passagère, de paralysie complète, jamais on ne l'entend se plaindre. Il travaille.*

« *Je n'ai pas à me plaindre, ç'aurait pû être pis* », — *écrit-il déjà de Nice à M. Durand-Ruel en février* 1899 (47). — Je ne vous ai pas parlé de ma santé parce que c'est un peu difficile. Un jour mal, un jour mieux ; en somme je crois qu'il faudra que je m'habitue à vivre comme ça. Toujours mes pieds qui ne veulent pas désenfler.

« J'avais prédit depuis longtemps que lorsque je serai sûr vis-à-vis de moi-même pour ma peinture, ça ne marcherait plus. Je n'ai pas à me plaindre, ç'aurait pu être pis ».

En 1901, *on l'envoie faire une « saison » à Aix :* « Encore trois semaines de massages et de bains, — *écrit-il à Ambroise Vollard, le* 5 *mai,* — je reviendrai sinon guéri, complètement abruti » (48).

La guérison ne devait pas venir. Nous voyons Renoir tenter de nouvelles cures. De Bourbonne-les-Bains en 1904, *Renoir donne à Durand-Ruel son portrait* (49) : « ... J'entre dans la dernière semaine de traitement et je m'en trouve bien. Si cela continue, j'espère pouvoir dans quelque temps me remettre à l'ouvrage. Ce qui me gêne le plus en ce moment, c'est de ne pouvoir rester assis à cause de ma maigreur : 97 livres. Ce n'est pas gras. Les os percent la peau et au bout de peu de temps je ne puis tenir assis. J'ai cependant bon appétit. Espérons qu'à force je gagnerai un peu de graisse. A la fin de la semaine je rentre à Essoyes ».

Pour complaire à son fidèle ami Gangnat, Renoir, au cours de l'été 1900, *s'attaqua de nouveau à un grand format* « Les danseuses aux castagnettes et au tambourin », *et peignit ces deux figures en grandeur nature. Ce fut un travail pénible. La hauteur des panneaux le forçait à peindre debout. Les membres se regimbaient, l'effort le rendait malade, les siens étaient dans la peine. Mais au bout de quelques semaines, les deux tableaux étaient achevés. Ils rayonnaient, ignorant toute souffrance. Jamais l'art de Renoir ne fut plus frais et plus joyeux...*

Le martyre ne cesse plus. En 1912, *il vient d'être atteint de paralysie :* « Mon mari va un peu mieux, — *écrit Madame Renoir de Cagnes à Durand-Ruel.* — Il commence à pouvoir remuer les bras, mais les jambes sont toujours la même chose. Il lui est impossible de pouvoir se tenir debout, cependant il est beaucoup moins découragé. Il s'habitue à son immobilité. C'est bien navrant de le voir dans cet état. Je ne vous parle pas de notre retour, je ne le prévois encore pas en ce moment ». (50)

RENOIR A CAGNES

C'est de l'époque de Cagnes que datent les témoignages nous montrant Renoir au travail, dans son fauteuil à roulettes, tel qu'il est entré dans la légende.

J'ai vu Renoir peindre, *rapporte M. Georges Besson* (51). Je l'ai vu certains soirs de bronchite ou d'ennui, dégoûté de la peinture. C'était à l'approche du soir, les trois dernières années de sa vie, dans la grande salle à manger des Collettes à Cagnes. « Vous sentez-vous mieux ? » Un regard presque hostile

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

de son œil gauche en clou, et, la bouche désaxée il grognait : « J'ai la goutte au nez », ce qui signifiait : « Laissez-moi tranquille ! » Puis : « Plus rien ne m'intéresse, il m'est désormais indifférent de faire un visage vert ou une orange bleue ». Il se taisait comme s'il allait dormir, clignait des yeux vers le couchant : « Est-il embêtant ce soleil ! Il m'agace, ne va-t-il pas fiche le camp ! » Et pourtant il redoutait la nuit, c'est-à-dire l'inaction jusqu'au dîner, la certitude lorsqu'il était enrhumé qu'il resterait peut-être dans son fauteuil à bascule, ou que, dans son lit, jusqu'au matin, il chercherait la position qui lui éviterait la souffrance. « Je ne m'étais encore jamais senti si vieux », et il parlait de renoncer à son art. Mais le lendemain son jeune modèle arrivait de Nice et ses tristesses étaient oubliées, même s'il souffrait encore. Il reprenait sa place avant dix heures dans l'atelier du jardin, examinait son travail de la veille, et vantait la qualité de la lumière sur les oliviers tout en feu. Il se blaguait : « C'est bien dommage que l'on ne puisse raconter plus tard que je peignais entouré de nymphes et couronné de roses, ou bien encore avec une belle fille sur les genoux, comme le Raphaël d'Ingres, ce qui devait être gênant. »

M. Albert André, familier de Cagnes, a décrit admirablement la méthode de Renoir :

Il attaque sa toile, lorsque le sujet en est simple, en traçant au pinceau, généralement avec du brun rouge, quelques indications très sommaires pour voir les proportions des éléments qui constitueront son tableau... Puis, tout de suite, avec les tons purs délayés à l'essence, comme s'il procédait à l'aquarelle, il frotte rapidement la toile et on voit apparaître quelque chose d'imprécis qui vous ravit avant même que l'on ait compris le sens de l'image.

A la seconde séance, lorsque l'essence est un peu évaporée, il revient sur cette préparation, procédant presque de la même façon mais avec un mélange d'huile et d'essence et un peu de matière colorante.

Il éclaircit les parties qui doivent être lumineuses, en mettant directement sur la toile du blanc pur. Il renforce les ombres et les demi-teintes, de la même manière, directement sur la toile.

Il ne fait pas ou presque pas de mélange de tons sur la palette, qui n'est couverte que de petites virgules huileuses de tons presque purs.

Peu à peu il précise les formes, les laissant toujours cependant passer l'une dans l'autre... Quelques touches encore... et on voit surgir du brouillard coloré du premier état des formes douces et rondes sur lesquelles brillent des éclats de pierreries et qu'enveloppent des ombres transparentes et dorées.

Avant d'entreprendre une composition compliquée, il ne fait pas d'esquisse proprement dite. Son sujet une fois trouvé, il exécute de petits tableaux dans l'esprit de ce sujet. Quelquefois c'est une figure isolée, quelquefois plusieurs figures. Ce travail lui est une sorte d'entraînement à l'œuvre définitive.

Il dessine ensuite à la sanguine sa composition, lorsqu'elle est tout à fait arrêtée dans son esprit, et décalque sur sa toile.

Dessiner avec un crayon dur, bien qu'il ait fait avec ce procédé d'admirables morceaux, ne lui convient pas. Il a besoin d'une matière plus tendre que la mine de plomb et plus colorée pour se rendre compte des grandes masses. Il use de préférence de fusain ou de pastel brun rouge.

Il ne peut plus au cours de son travail changer de pinceau. Celui-ci une fois choisi et pincé dans ses doigts paralysés court de la toile au godet d'essence où il se purifie, revient sur la palette prendre un peu de couleur pour la porter sur la toile.

Lorsque la fatigue engourdit sa main, on est obligé de retirer le pinceau des doigts qui ne peuvent pas s'ouvrir. Il se fait donner une cigarette, recule son fauteuil roulant, cligne un œil, grogne s'il n'est pas satisfait, ou bien se décerne de petits éloges avant de se remettre au travail. (52)

Rapportée par un autre témoin cette boutade :

Même, avec ses doigts morts, il arrive à Renoir comme jadis, de faire une tête en une séance.

Je ne pouvais détacher mes yeux de la main qui peignait. Renoir s'en aperçut : « Vous voyez bien Vollard, qu'on n'a pas besoin de main pour peindre ! La main c'est de la « couillonnade » ! (53)

Renoir disait vers ce même temps :

— C'est maintenant que je n'ai plus ni bras ni jambes que j'aimerais peindre de grandes toiles Je ne rêve que de Véronèse, de Noces de Cana, quelle misère ! (54)

Ambroise Vollard nous a indiqué avec une certaine précision l'aspect de ce jardin où l'on plaçait son fauteuil : le champ de rosiers, les carrés de mandariniers et d'orangers, la vigne, le Terrain Fayard avec ses néfliers du Japon, ses cerisiers, et, dominant les Collettes, les oliviers tout en argent.

— J'ai bien le droit maintenant, se plaît à dire Renoir, de flâner un peu.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

C'est de ces flâneries que sont sorties tant d'extraordinaires notations de paysages ; car il va sans dire que le modèle suit toujours avec la boîte à couleurs.

Pendant qu'il faisait le portrait de Madame de Galéa qui lui demanda une cinquantaine de séances, et qui le passionna à tel point qu'il le mena sans discontinuer jusqu'au bout, un jour qu'il travaillait à l'atelier par un temps exceptionnellement chaud :

— Je paie cher, disait-il, le plaisir que j'ai avec cette toile, mais c'est si délicieux de se laisser aller à la volupté de peindre ! (55)

LES DERNIÈRES ANNÉES

En 1915, il vit seul à Cagnes avec des domestiques. Il a renoncé depuis cinq ans aux béquilles qui l'aidaient à lutter contre l'ankylose et lui donnaient l'illusion d'une vie normale. Son corps amaigri, déformé par les rhumatismes, est porté comme celui d'un enfant, de son lit à un fauteuil roulant. Il est opéré au pied, un peu plus tard au genou, et dans son lit des cerceaux isolent parfois le drap trop lourd. Ses mains aux os saillants sous la peau parcheminée ont les doigts repliés, séparés par d'étroites bandelettes qui préservent les paumes de la pénétration des ongles. La première phalange du pouce droit rejetée en arrière ayant été déboitée et mal remise, on l'isole de la brosse qu'on insère entre le pouce et l'index par une sorte de mince corn-plaster (« *mon pouce* », *ainsi qu'il appelait ce petit appareil)*. Il n'a que deux soucis, ses deux fils mobilisés et sa peinture. Et dans ces conditions, il peint sans cesse, il peint partout... (56)

Ses deux fils aînés sont blessés, fort grièvement l'un et l'autre. Leur mère accourt auprès d'eux. Elle ne revient à Cagnes que pour mourir. Voici avec quelle pudeur dans l'émotion Renoir annonce à M. Durand-Ruel la fin de la compagne de sa vie : (57)

Mon cher Durand-Ruel,

Ma femme déjà malade est revenue de Gérardmer bouleversée, elle n'a pas pu se remettre. Elle est morte hier, heureusement sans le savoir.

Votre vieil ami.

RENOIR.

Cette âme sensible se défendait par un abord bourru et par des boutades. Mais ses amis savaient le découvrir :

« Vous me voyez avec de petites ailes bleues et roses dans le dos, — écrivait-il à Albert André, — je vous en remercie.

« Je ne suis qu'un pauvre homme avec un peu de bon et beaucoup de mauvais. Mais je le sais et ne me monte pas le cou ». (58)

C'est sans souffrance que Renoir est mort à Cagnes, le 17 *Décembre* 1919. *L'un de ses fils a rapporté ses derniers moments dans une lettre à Durand-Ruel, le vieil ami des mauvais jours :* (59)

Mon père venait d'avoir une broncho-pneumonie qui avait duré quinze jours. Les derniers jours du mois dernier, il semblait remis et avait repris son travail quand, subitement, le 1er Décembre, il s'est senti assez mal. Le médecin constata une congestion pulmonaire, plutôt moins grave que celle de l'année dernière. Nous ne pouvions supposer une telle issue. Les deux derniers jours, il a gardé la chambre, mais ne s'est pas alité constamment.

Il disait bien de temps en temps : « Je suis foutu », mais sans conviction, et il l'avait dit bien plus souvent il y a trois ans. Les soins constants l'irritaient un peu et il ne cessait de s'en moquer.

Le mardi, il s'est couché à sept heures après avoir fumé tranquillement une cigarette.

Il voulait dessiner un modèle de vase, mais on n'a pas trouvé de crayon. A huit heures, il s'est mis subitement à délirer légèrement.

Nous en avons été très étonnés et sommes passés d'une confiance relative à la plus grande appréhension. Son délire a augmenté. Le médecin est venu. Mon père s'est agité jusqu'à minuit mais n'a pas souffert un instant. Il ne s'est sûrement pas douté qu'il allait mourir.

A minuit, il s'est tranquillisé, et à deux heures, s'est éteint bien doucement.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

RENOIR

DEVANT SON TEMPS

SANS vouloir entrer, — ce qui serait dépasser les limites d'une étude sur Renoir, — dans le détail des polémiques et des incidents qui marquèrent l'histoire de l'Impressionnisme au cours des années 1874 *à* 1877, *et dont l'explosion connut une violence rarement égalée en matière d'art, nous voulons emprunter à Georges Rivière, qui fut le témoin et l'acteur de ces luttes épiques, quelques passages de son livre déjà cité, qui sont devenus un texte en quelque sorte historique sur ces matières.*

L'EXPOSITION DE 1874, CHEZ NADAR

On n'avait pas encore, en 1874, l'habitude de voir des artistes se grouper pour exposer, sans estampille officielle, des œuvres qu'un jury n'avait pas déclarées dignes du public. Il n'y avait eu d'autres tentatives en ce genre que le Salon des refusés et l'exposition de Courbet sous Napoléon III, mais le Gouvernement d'alors avait vu d'un œil inquiet ces manifestations tapageuses qu'il considérait comme contraires au bon ordre. En 1874, le public pensait comme le Gouvernement impérial. Il y avait bien, il est vrai, l'exposition organisée chaque année, avant le Salon, par les peintres sociétaires du cercle des *Mirlitons*, mais ceux-ci étaient pour la plupart des membres de l'Institut ou, tout au moins, des peintres à la mode qui conviaient leurs amis à une sorte de répétition générale réservée à des invités. Cette cérémonie mondaine avait sa place dans la vie parisienne, au même titre que le concours hippique.

L'exposition du boulevard des Capucines, organisée par Monet, Renoir, Pissarro, etc., avait un tout autre caractère. Elle n'était ni un Salon des refusés, puisque les exposants ne soumettaient pas leurs œuvres au Jury officiel, ni une fête mondaine, puisqu'il lui manquait le patronage d'une société élégante.

C'est précisément cette indépendance montrée par une réunion d'artistes, s'affranchissant de la tutelle gouvernementale et du patronage du monde élégant, qui déchaîna l'hostilité générale contre les exposants de la galerie Nadar, qu'on appelait déjà les *Intransigeants*.

Cette appellation était imméritée. Jamais aucun d'eux — même pas Cézanne peut-être — n'avait manifesté la moindre intransigeance. Ils avaient envoyé des œuvres au Salon avec une ténacité remarquable et y avaient été admis à plusieurs reprises. Était-ce leur faute si les jurys composés d'artistes médiocres,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

attardés dans des formules désuètes, étaient incapables de discerner le talent quand il dépassait les poncifs en honneur à l'École des Beaux-Arts ?

Pour se rendre compte de l'accueil que devait recevoir de la part du public l'initiative prise par Claude Monet et ses amis, il faut se rappeler qui étaient alors les peintres à la mode, ceux qui répondaient le mieux au goût général.

A cette époque-là, on s'écrasait dans les salles du Palais de l'Industrie — il n'y avait alors qu'un Salon — devant les tableaux de Bouguereau, de Bonnat, de Gérôme, de Meissonier et de Carolus Duran. La fameuse Salomé de Henri Regnault « cette bohémienne assise à la porte de sa roulotte » qu'on venait d'exposer à l'École des Beaux-Arts, passait pour une œuvre d'une hardiesse inouïe. Les tableaux militaires d'Alphonse de Neuville excitaient une admiration que plus tard Edouard Detaille recueillit. Est-il besoin de rappeler que les tableaux de Meissonier atteignaient des prix fabuleux pour l'époque?

Tandis que les œuvres des peintres en vogue se payaient cher, on pouvait, pour cinquante louis, acquérir le plus beau Corot du monde. Delacroix était plus que délaissé, il était traité en ennemi, et M. Chocquet, qui fut certainement l'amateur le plus avisé de son temps, put s'offrir de magnifiques études du maître à des prix infimes. En 1874, Delacroix était regardé comme un peintre révolutionnaire !

Lors de l'ouverture de l'exposition, il y eut foule à la Galerie Nadar. Ce fut un succès capable de rassurer les organisateurs sur les résultats financiers de leur entreprise. Mais les visiteurs n'y affluaient pas avec une intention bienveillante. A peine remarquaient-ils les envois de Boudin, de Gaston Latouche, de Lépine, de Nittis et de Guillaumin. Quoique ces peintres eussent déjà une certaine notoriété, on ne les voyait pour ainsi dire pas; c'était sur les Intransigeants que se portait l'attention hostile et goguenarde du public. Ce n'étaient que plaisanteries plus ou moins spirituelles, lazzis ou injures lancés à haute voix pour provoquer les rires des spectateurs.

Quelques amis, parmi lesquels on remarquait M. Chocquet, tenaient tête à tous les détracteurs, se dépensaient dans les groupes, essayaient de réagir contre l'hostilité des critiques d'art. Rien n'y faisait; toute toile signée de Renoir, de Monet ou d'un autre « intransigeant », excitait la raillerie des visiteurs.

Il y avait cependant à cette première exposition d'excellentes toiles de Renoir, telles que « *la Loge* » et « *la Danseuse* ». Monet exposait des marines et des paysages d'une belle lumière et d'une vie intense. Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, montraient aussi des études remarquables : toutes ces toiles paraissent aujourd'hui bien sages. Les envois de Cézanne étalaient dans tout son éclat la puissance inégalée du dessinateur et du coloriste avec des paysages de Provence où s'agitaient des groupes de baigneurs musclés comme des cariatides de Puget. Le public criait au mystificateur. Car si tous les Intransigeants provoquaient les quolibets des visiteurs, aucun n'était honni autant que Cézanne. Quelques gens, plus excités que les autres, réclamaient pour lui la camisole de force.

Dans les envois de Monet, il y avait une petite toile représentant un effet de soleil dans la brume du matin. On l'avait indiquée dans le catalogue sous ce simple titre : « Soleil levant. Impression ». Il semble qu'une pareille désignation, d'où toute prétention était absente, devait passer inaperçue. Il n'en fut rien. Elle attira l'attention de Louis Leroy qui en forgea le nom d'Impressionniste pour le donner au titre de son article du *Charivari* sur l'exposition.

L'épithète d'impressionniste fit rapidement fortune; le public l'adopta comme si ce mot exprimait exactement l'idée qu'il se faisait généralement de la manière de Monet et des peintres de son groupe. Dans l'esprit de ceux qui l'employaient, « impressionnisme » signifiait peinture faite « à la diable », négligemment, ou encore esquisse, tableau inachevé que l'auteur prétendait faire passer pour une œuvre terminée. Et beaucoup de visiteurs de l'exposition de 1874 étaient persuadés que les impressionnistes pouvaient peindre, par jour, une douzaine de toiles pareilles à celles exposées. Le nom d' « impressionniste » appliqué à un peintre avait donc toujours un sens péjoratif qui n'était pas du goût de ceux qu'on prétendait en affubler. Ce n'est qu'en 1877, et parce qu'on avait persisté à les désigner sous le nom d'Impressionnistes, que les anciens exposants de la Galerie Nadar se servirent eux-mêmes de ce terme pour caractériser leur exposition nouvelle.

LA VENTE A L'HOTEL DROUOT

L'Exposition Nadar après avoir soulevé des tempêtes, ferma ses portes au milieu de l'indifférence générale.

Cette première manifestation d'un groupe s'émancipant de la tutelle du Jury eut son épilogue à l'Hôtel des Ventes au mois de Mars 1875.

Après l'exposition, les œuvres des Impressionnistes étaient devenues « invendables », déclare un témoin irrécusable, M. Théodore Duret. « Les soi-disants connaisseurs, les collectionneurs se refusaient tout parti-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

culièrement à en acheter. Les Impressionnistes devaient le reconnaître, à l'occasion d'une vente qu'ils tentaient en mars 1875. Ils l'avaient entreprise, tant pour continuer à se montrer au public, à défaut d'une exposition qu'ils n'étaient pas à même de faire cette année, que pour se procurer quelque argent. Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot faisaient donc passer aux enchères, à l'Hôtel Drouot, 70 tableaux. Ceux qu'ils essayaient de pousser en élevant quelque peu les prix, devaient être retirés. Ils ne trouvaient d'acquéreurs pour les autres laissés à des prix très bas, que dans un tout petit cercle d'amis. Le total de la vente ne dépassait pas 10.346 francs, (*) tant pour les tableaux retirés que vendus. (60)

Renoir aimait assez rappeler ces souvenirs des mauvais jours : (61) « Berthe Morisot, Sisley et moi avions mis nos toiles en vente; cette vente fut un désastre. Les étudiants des Beaux-Arts vinrent même en monôme pour manifester contre notre peinture et l'intervention des sergents de ville fut nécessaire. »

DEUXIÈME EXPOSITION DES IMPRESSIONNISTES (AVRIL 1876)

La seconde exposition provoqua des remous plus furieux encore que la première. C'est le Figaro *qui donna le ton dans l'invective. Albert Wolff, chroniqueur fort écouté de la riche bourgeoisie où se recrutait la clientèle des abonnés du journal, cribla de mots terribles les peintres nouveaux.*

La rue Le Peletier a du malheur ! Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir, chez Durand-Ruel, une exposition qu'on dit être de peinture... Cinq ou six aliénés, dont une femme, s'y sont donné rendez-vous pour exposer leurs œuvres... Ces soi-disant artistes s'intitulent les Intransigeants, les Impressionnistes. Ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons, et signent le tout. C'est ainsi qu'à Ville-Evrard des esprits égarés ramassent des cailloux sur leur chemin et croient avoir trouvé des diamants. (62)

Et une autre fois : Essayez donc d'expliquer à M. Renoir que le torse d'une femme n'est pas un amas de chair en décomposition avec des taches vertes et violacées qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre... Autant perdre votre temps à vouloir faire comprendre à un pensionnaire du Docteur Blanche, se croyant le pape, qu'il habite les Batignolles et non le Vatican. (63)

Certains critiques plus modérés n'en sont pas moins perfides : Au lieu d'adoucir les angles, *écrit Charles Bigot*, et de se préoccuper d'acquérir les qualités qui leur manquent, ces peintres paraissent ne travailler qu'à outrer leurs défauts, et seulement viser de plus en plus au scandale. Il est excusable de tirer une fois son coup de pistolet pour attirer le monde, mais au dixième coup de pistolet, il ne reste plus que les badauds, et au vingtième, les badauds eux-mêmes ne se dérangent plus. (63)

Certains n'hésitent pas à mêler la politique à cette polémique strictement artistique. Un article d'Émile Blémont, fort modéré mais sympathique, paru au Rappel *le 9 Avril* 1876, *provoqua une curieuse réaction chez le conservateur* « Moniteur Universel », *où paraissait, le* 11 *Avril, la note anonyme suivante :* « ...Profitons de cette circonstance pour apprendre aux *impressionnistes* qu'ils ont trouvé dans *le Rappel* un juge complaisant. Les intransigeants de l'art donnant la main aux intransigeants de la politique, il n'y a rien là, d'ailleurs que de très naturel. » (64)

Ces insinuations n'étaient pas sans risque en 1876, *époque si « bien pensante » et où les souvenirs de la Commune étaient encore tout chauds.*

Edmond Duranty prend la défense de ses amis, il fait imprimer une brochure intitulée La nouvelle peinture; à propos d'un groupe d'artistes qui exposent chez Durand-Ruel. *Mais ce n'est pas un lutteur, il mêle tant de réserve à ses arguments qu'il ne parvient qu'à troubler les sympathisants.*

L'EXPOSITION DE 1877 RUE LE PELETIER

Au début de 1877, les amis des *Impressionnistes* attendaient avec une joyeuse impatience l'ouverture de l'exposition des œuvres nouvelles de ces peintres décriés, qui n'étaient plus des inconnus pour le public. Immense progrès. Ces amis enthousiastes, mais peu nombreux, croyaient fermement que les critiques d'art, et le public lui-même, abandonneraient leur attitude hostile ou gouailleuse.

(*) Voici le détail des prix atteints par les toiles de Renoir : N° 33, Femme assise, 46 × 38, 60 frs; n° 34, Temps d'orage (Paysage), 46 × 55, 65 frs; n° 35, Femme au chien noir, 61 × 50, 61 frs; n° 36, Grand vent (Paysage), 52 × 81, 55 frs; n° 37, Vue de Paris (l'Institut), 38 × 46, 70 frs; n° 38, Bateau (Argenteuil), 50 × 65, 105 frs; n° 39, Tête de femme, 41 × 32, 80 frs; n° 40, Petite bohémienne, 104 × 44, 90 frs; n° 41, Vase de fleurs, 94 × 70, 180 frs; n° 42, Le Pont Neuf, 73 × 92, 300 frs; n° 43, Tête de femme, 32 × 24, 85 frs; n° 44, Avant le bain, 81 × 65, 140 frs; n° 45, La Source, 130 × 77, 110 frs; n° 46, Femme en promenade, 70 × 43, 50 frs; n° 47, Paysage d'été, 60 × 73, 105 frs; n° 48, Pêcheur à la ligne, 54 × 65, 180 frs; n° 49, Jardin aux dahlias, 50 × 61, 120 frs; n° 50, Champ de rosiers, 38 × 46, 75 frs; n° 51, Avant-Scène, 27 × 22, 220 frs; n° 52, Le Lavoir de Bagneux, 45 × 61, 100 frs.

La préface du catalogue était de Philippe Burty.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

En même temps qu'on organisait l'exposition et qu'on accrochait les toiles, je préparais, — *c'est toujours M. Georges Rivière qui parle* (65), — sur la suggestion de Renoir et avec l'approbation de nos amis, la publication d'un petit journal qui devait défendre les *Impressionnistes* et expliquer au public les qualités de leurs œuvres. Cette modeste feuille hebdomadaire arborait fièrement son titre : « *L'Impressionniste, Journal d'Art* ». Des camelots criaient *L'Impressionniste* sur les boulevards des Italiens et à la porte de l'exposition, mais on n'en vendait qu'un petit nombre d'exemplaires.

Le jour de l'ouverture de l'exposition, il y eut foule dans les salons de la rue Le Peletier. Le public était à peu près composé des mêmes gens qui se pressaient au Cercle des Mirlitons pour y voir, avant qu'ils fussent accrochés au Salon du Palais de l'Industrie, les tableaux des peintres choyés par l'Administration des Beaux-Arts. Le monde élégant, à notre grande surprise, était venu rue Le Peletier.

Cette curiosité mondaine était quelque chose de nouveau. Les expositions précédentes, dans l'ancien atelier Nadar et à la galerie Durand-Ruel, avaient attiré l'attention du public sur ces peintres, auxquels on prêtait une attitude révolutionnaire, et, qu'à cause de cela, on avait d'abord appelé les Intransigeants. Mais les visiteurs des premières expositions étaient tous, pour ainsi dire, des passants; ils s'étaient montrés, du reste, sans bienveillance. Ils riaient de bonne foi devant les tableaux, au souvenir des faciles plaisanteries dont les plus spirituels chroniqueurs de la presse parisienne avaient criblé les Impressionnistes. Si cette fois, la qualité des visiteurs avait changé, les sentiments des uns et des autres sur l'art étaient pareils.

L'hostilité était donc encore très vive dans la foule qui se pressait à l'exposition de la rue Le Peletier. Les journalistes s'indignaient qu'un camelot criât *L'Impressionniste* dans la rue; cela leur semblait un défi lancé au bon sens. La surprise du public, fut, cependant, plus grande encore que l'hostilité, en face d'œuvres dont on ne pouvait pas, malgré tout, méconnaître l'importance. Renoir, pour sa part, exposait le *Bal du Moulin de la Galette*, la *Balançoire*, dix autres toiles, figures ou paysages, formant un ensemble remarquable.

Nous avions espéré que le public serait séduit par la belle unité et la grande variété de l'exposition, obtenues grâce à la disposition des locaux, et à l'arrangement des toiles; nous nous étions lourdement trompés.

Dès le premier jour, nous pûmes nous convaincre que la foule était toujours railleuse, et que les *Impressionnistes* étaient encore pour elle de dangereux révolutionnaires. Cette attitude était générale, quelle que fût la classe sociale des visiteurs. Des gens, qui, par leur éducation, par l'habitude qu'ils avaient parfois de vivre au milieu d'œuvres d'art de tous les temps, semblaient le moins accessibles au sentiment irraisonné de la masse ignorante, étaient gagnés par l'aveugle hostilité générale, et ne faisaient aucune distinction entre les exposants, considérés en bloc comme des insurgés.

Un dimanche, jour où l'entrée de l'exposition ne coûtait que cinquante centimes, je vis un grand banquier de la rue Laffitte s'esclaffer devant les principales toiles des *Impressionnistes*. « *Le Bal du Moulin de la Galette* » était, en particulier, l'objet de ses plaisanteries. Entouré d'amis qui riaient aussi bruyamment que lui, il cria qu'on se moquait du public, en faisant payer pour voir de pareilles croûtes. « On devrait rendre l'argent », disait-il. Comme ses compagnons l'approuvaient tout d'une voix, il crut spirituel, en s'en allant, de réclamer avec insistance les dix sous qu'il avait donnés.

Cette plaisanterie du richissime banquier fut reprise par d'autres visiteurs. Je la rapporte, parce qu'elle exprime l'état d'esprit d'un grand nombre d'hommes de cette époque, riches amateurs d'art, possédant des collections célèbres, et qu'elle peut aider à comprendre dans quelle atmosphère déprimante vivaient les peintres impressionnistes, et combien il paraît miraculeux qu'ils n'aient pas succombé sous les coups qu'ils recevaient de toutes parts.

Les critiques d'art, dont certains avaient quelque influence sur le public, se montrèrent aussi aggressifs qu'auparavant.

Tandis qu'Albert Wolff au « Figaro » accentuait ses attaques, on lisait dans « Le Pays » (9 *Avril* 1877) (66) : C'est de la démence et du parti-pris dans l'horrible et dans l'exécrable ! On dirait que tout cela a été peint les yeux fermés par des hommes aliénés, mélangeant au hasard les couleurs les plus violentes sur des palettes de fer blanc. C'est la négation de tout ce qui est permis en peinture, de tout ce qui s'appelle lumière, clarté, transparence, ombre et dessin. On commence par sourire, on sort attristé. C'est absolument ce qu'on éprouve après une visite à Sainte-Anne.

Un certain Barbouillotte, dans le « Sportsman » (63), *le 7 Avril, fait preuve d'un naïf mauvais goût :* « Il est impossible de stationner plus de dix minutes devant quelques-unes des toiles les plus à sensation de cette galerie, sans évoquer aussitôt le souvenir du mal de mer. On pense involontairement à certain déjeuner que l'on a fait avant de s'embarquer par une belle matinée de printemps, déjeuner composé de fraises et de fromage à la crème et qui n'a pas supporté les caprices du tangage. C'est peut-être cela qui faisait dire à quelques amateurs : on ne saurait nier qu'il y ait des choses bien rendues ».

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Roger Ballu (Chronique des Arts et de la Curiosité, 14 Avril 1877) (63), *s'en prend particulièrement à Renoir :* ...J'avoue ne pas comprendre le portrait de Mlle S... La tête si connue du charmant modèle est comme perdue sur ce fond rosé d'une coloration brutale, qui ne permet pas aux chairs de s'épanouir. Les lèvres et le menton présentent des teintes bleues que l'artiste s'est vu contraint d'employer pour parvenir à modeler cette figure noyée d'éclat. Quel singulier portrait ! Rien ce me semble n'est plus éloigné de la nature vraie !..

« *La balançoire* » et « *Le Moulin de la Galette* » sont mouchetés de taches rondes et comme tigrées de place en place. Ces taches rondes ont la prétention de rendre l'ombre portée de chaque feuille. Voilà je l'avoue une tentative vraiment impressionniste; mais entreprendre une pareille lutte avec la nature n'est-ce pas s'exposer à une défaite sans excuse et sans intérêt parce qu'elle sera toujours ridicule.

En cette année 1877, *c'est à* L'Impressionniste, *sous la plume de Georges Rivière qu'incombe la défense du groupe. Mais que pouvait un petit journal, qui n'eut que 4 numéros et n'avait guère de lecteurs, contre les invectives de la grande presse?*

Dans la presse, Georges Rivière n'avait trouvé que peu d'alliés.

D'abord Philippe Burty qui courageusement dès 1874 *prédisait à Renoir « un grand avenir » et avait écrit la préface pour la vente de l'Hôtel Drouot; il s'efforce, mais avec quelque timidité cette fois, de défendre les Impressionnistes dans la « République Française »* (67) : Quoique saluée en général par des quolibets et des colères, cette exhibition ne laisse pas cependant que d'attirer le public... Ces œuvres accusent un parti pris trop absolu pour que de longtemps encore elles soient acceptées du gros du public. Cependant elles ont leurs clients, et ce ne sont point les premiers venus. Elles heurtent comme tableaux... Elles ont en place et comme décors, une valeur de clarté, de franchise d'effet qui n'est pas niables. Elles ne forceront pas de longtemps la porte des expositions officielles. Cependant elles y pénètrent comme par infiltration.

Dans le Courrier de France *(6 Avril* 1877), *Ch. Flor O'Squarr consacre une importante et sympathique étude à Renoir :* « Le Moulin de la Galette » *est* « un miroitement d'arc-en-ciel ». (68)

Citons aussi quelques passages d'articles du Rappel, *du* Gaulois, *du* Petit Parisien *(André Pothey), du* Radical *(R. Lepelletier), de la* Presse.

L'Exposition de 1877 *marque le tournant de l'opinion.*

En 1878, *Th. Duret fait paraître sa brochure sur les* Peintres impressionnistes, *nouveau coup d'œil d'ensemble sur le groupe, après celui de Duranty.*

Les résistances sont loin d'être toutes vaincues, mais les voix favorables s'élèvent désormais plus nombreuses, et les discussions même ajoutent à la renommée de Renoir.

Le monde officiel ne cédera que beaucoup plus tard et bien à contre-cœur.

DU LEGS CAILLEBOTTE AU SALON D'AUTOMNE 1904

*On sait que le legs Caillebotte (*1894*) n'entra au Musée du Luxembourg qu'après des années de luttes, de marchandages et de négociations menées par Renoir en sa qualité d'exécuteur testamentaire. Le scandale fut tel qu'il provoqua une interpellation au Sénat! Le legs comprenait :* 3 *Manet,* 8 *Renoir,* 16 *Monet,* 4 *Cézanne,* 9 *Sisley,* 16 *Pissarro, en tout* 72 *Impressionnistes. Cézanne étant le plus honni, Renoir alla jusqu'à proposer de retirer tout ou partie de ses propres œuvres pour faciliter l'acceptation de celles de Cézanne.*

A cette occasion Renoir subit de nouvelles attaques :

De l'Éclair (69) (9 *Mars* 1897) : L'État protège de semblables ordures ! Le Musée du Luxembourg est une école. Quel enseignement nos jeunes artistes y recevront-ils désormais ! Ce sera du propre ! Ils vont tous alors se mettre à faire de l'Impressionnisme ! Ah ! Ah ! ces gens-là croient peindre la Nature, la Nature si admirable dans toutes ses manifestations. Quelle prétention ! Elle n'est pas pour eux, la nature ! Ce M. Monet, vous rappelez-vous ses cathédrales ! Et dire que cet homme a su peindre autrefois ! Oui, j'ai vu de bonnes choses de lui, mais maintenant ! N'y a-t-il pas aussi un M. Renoir, oui *noir*, mais il n'a jamais su tenir un crayon, ce n'est pas comme l'autre, Renouard, *nouard.*

Du *Temps* (69) (9 *Mars* 1897) : Ce véritable malfaiteur (Renoir) qui a détraqué la jeunesse artistique et qui n'a même pas pour lui l'excuse de la sincérité comme Manet ou de l'emballement irréfléchi comme Monet.

Parmi ceux qui ne se rendent pas, il faut citer Benjamin Constant, dans la Revue du Palais, « Une causerie de Peintre », *du* 1er *Octobre* 1898. (63)

Il est odieux d'entendre toujours parler d'école impressionniste comme si l'Impressionnisme pouvait représenter une école de peinture ! Art suranné que celui qui nous donna Clouet, Poussin, Lesueur, Claude Lorrain, Lebrun, Largillière, Rigaud, Watteau, David, Prud'hon, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, Baudry, Meissonier ! Il est vrai que pas un de ces peintres ne regardait la nature à travers un prisme, laissant cette

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

mode nouvelle d'exprimer la lumière aux décadents de nos jours... Aussi l'Impressionnisme nous apparaît-il en somme comme l'école des « snobs », des profanes, des ennemis conscients ou inconscients de l'art, et ses jours paraissent comptés !

A la « Centennale » de l'Exposition de 1900, *l'on vit un jour le vieux peintre et sculpteur Gérôme, si longtemps professeur aux Beaux-Arts, se dresser les bras étendus devant le Président Loubet qui inaugurait, et lui barrer l'entrée de la Salle des Impressionnistes (où Renoir exposait* 15 *toiles) en s'écriant : « Arrêtez, Monsieur le Président, c'est ici le déshonneur de la France. »* ([70])

Sans doute n'eût-il plus osé ce geste en 1904, *à la porte de la fameuse* Salle Renoir *du Salon d'Automne.*

DERNIÈRES RÉSISTANCES

Autant en 1876 *il fallait du caractère pour admirer ouvertement Renoir, autant paraissent anachroniques les rares hostilités que réveille la grande exposition de* 1933.

Il est entendu, — *s'insurge M. Miguel Zamacois* ([69]) (« Candide », 22 *Juin* 1933), — qu'il faut être un béotien définitif et incurable pour ne pas apprécier à sa valeur un bon Renoir de la « bonne époque »... Malheureusement il y a la seconde manière de la production intensive, de l'époque lamentable des travaux forcés, où le vieux peintre défaillant frottait, frottait, cuisinait, rondouillait et rondouillonait... D'où la série foisonnante des Renoir-julienne, des Renoir-salade russe, à base de confiture de groseille, ouvertement reconnus tels par les amateurs désintéressés et impartiaux, sinon par les vendeurs de cette marchandise de prix.

Et « Le Figaro », trop fidèle aux souvenirs d'Albert Wolff, publie un article de Madame Gérard d'Houville ([71]), *qui surprend sous une telle plume :* Ses sujets? Ses modèles? Peu lui importait sans doute... De là, un mauvais goût, une vulgarité innocente qui frappent, sinon les connaisseurs, du moins les profanes... dont je fais partie. Rien en lui de cette distinction qui sauve les laideurs les plus aiguës ou les plus démodées de Manet.

Des Pomones pneumatiques, gonflées et enduites d'une sorte d'huile groseille, couchées dans des vergers, semblaient y mûrir, résignées à devenir géantes avant d'être mangées.

CONCLUSION

Mais l'opinion ne suit plus les détracteurs.

La foule, qui se presse à l'exposition de l'Orangerie en 1933, *se range d'enthousiasme derrière M. Paul Jamot, qui, dans sa préface au catalogue, établit les hautes parentés de l'art de Renoir.*

Moins classique de formation et même de goût que Degas, mais plus traditionnel d'instinct peut-être, Renoir retrouve par un autre chemin le classicisme éternel... Si par un reste de préjugé, il continue à donner le nom de « Baigneuses » à ses beaux nus de femmes étendues sur le sable de la mer ou sur le gazon d'une campagne élyséenne, ce sont bien des nymphes et des déesses dont il accroît sans cesse la troupe aimable et glorieuse; de plus en plus étrangères à ces images de la femme moderne dévêtue, seules permises par le réalisme, elles peuvent se réclamer d'un plus beau patronage, celui de Corot, de Titien, de Giorgione.

C'est à M. Meier-Graefe que nous demanderons la conclusion de ce chapitre de l'opinion : ([78])

Le rôle de coloriste est trop étroit pour un Renoir, tout comme il nous paraît trop fini pour un Rubens et un Delacroix. L'œuvre coule devant nos yeux comme un large fleuve. Les vagues, dans lesquelles de magiques images miroitent et se reflètent, nous transportent dans la sphère d'une vision élevée. Cette vision est Renoir, elle est plus que sa palette, elle a plus de valeur, elle est plus rare, unique. Notre époque possède des intellects. Nous faisons d'étonnantes analyses et réduisons le monde à un couple de nombres. Ici, nous trouvons un homme qui fait jaillir de la brume de la grande ville un jardin où coulent le lait et le miel, où marchent des êtres qui n'ont jamais connu la décadence des races. Il les crée de chair et de sang, sans fantasmagories, avec la lumière qui effleure la peau des modèles vivants; il les pétrit de notre terre abandonnée des dieux, avec notre matérialisme, naïf comme un Giotto, écumant comme un Rubens. Aucun des grands hommes de France du siècle dernier n'a prouvé de manière aussi persuasive la santé inaltérable de ce peuple sur la corruption et la décadence duquel il court tant de fables. Que l'art parisien, éclatant de couleur, ait produit un brillant coloriste de plus, rien n'est moins étonnant que cela. Comme ce peintre est un grand artiste, il doit nécessairement contribuer à une évolution positive, à un progrès. L'un est la conséquence de l'autre.

Mais, — *conclut le grand critique allemand,* — que ce positivisme ait pu de nos jours atteindre à une expression si claire, que la patrie des grands sceptiques et des petits blagueurs ait pu produire un témoignage aussi manifeste de lumineuse affirmation de la vie, cela peut passer pour un prodige et un heureux prodige.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

PLANCHES

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

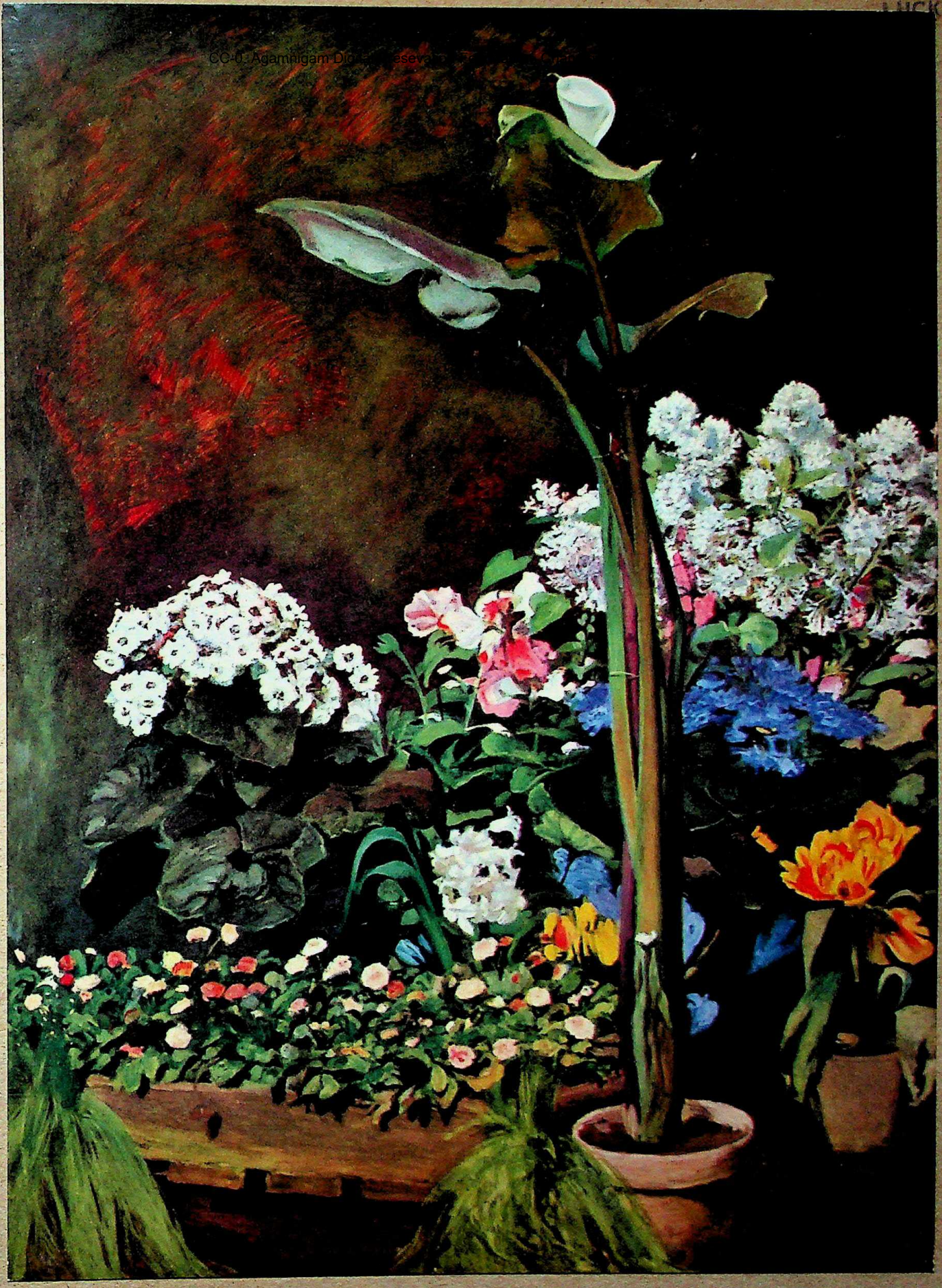
CC-0. Kurukshetra University, Kurukshetra. In collaboration with eGangotri. Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Avant 1857
PORTRAIT DE SA GRAND'MÈRE
Paris, Collection de Mademoiselle Chanel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1864
LE CABARET DE LA MÈRE ANTHONY
Stockholm, National Museum

CC-0. Agamnigam Digitized by eGangotri



1864

ARUMS ET PLANTES DE SERRE

Winterthur, Collection Oscar Reinhart

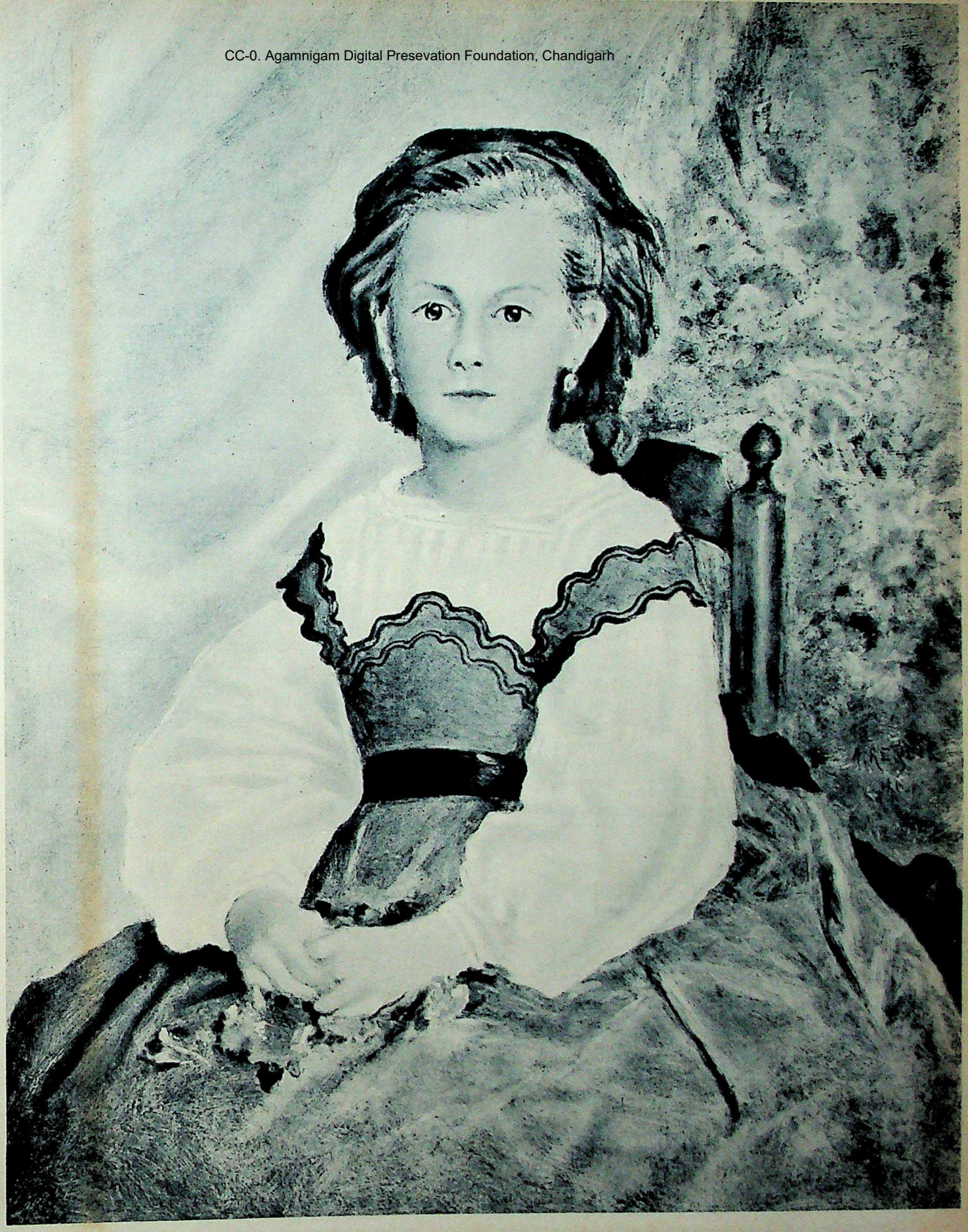
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digitization Foundation, Chandigarh

Vers 1868
Le Ménage Sisley
Cologne, Wallraf-Richartz Museum

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1864
PORTRAIT D'UNE PETITE FILLE
Cleveland, Museum of Art

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1866

JEUNE HOMME EN FORÊT DE FONTAINEBLEAU

Exposé au Salon de 1866

CC-0. Aga... Preservation Found...

1867 (Salon de 1868)
LISE A L'OMBRELLE
Essen, Folkwang Museum

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1868

8 JEUNE GARÇON AU CHAT
Berlin, Collection Arnhold

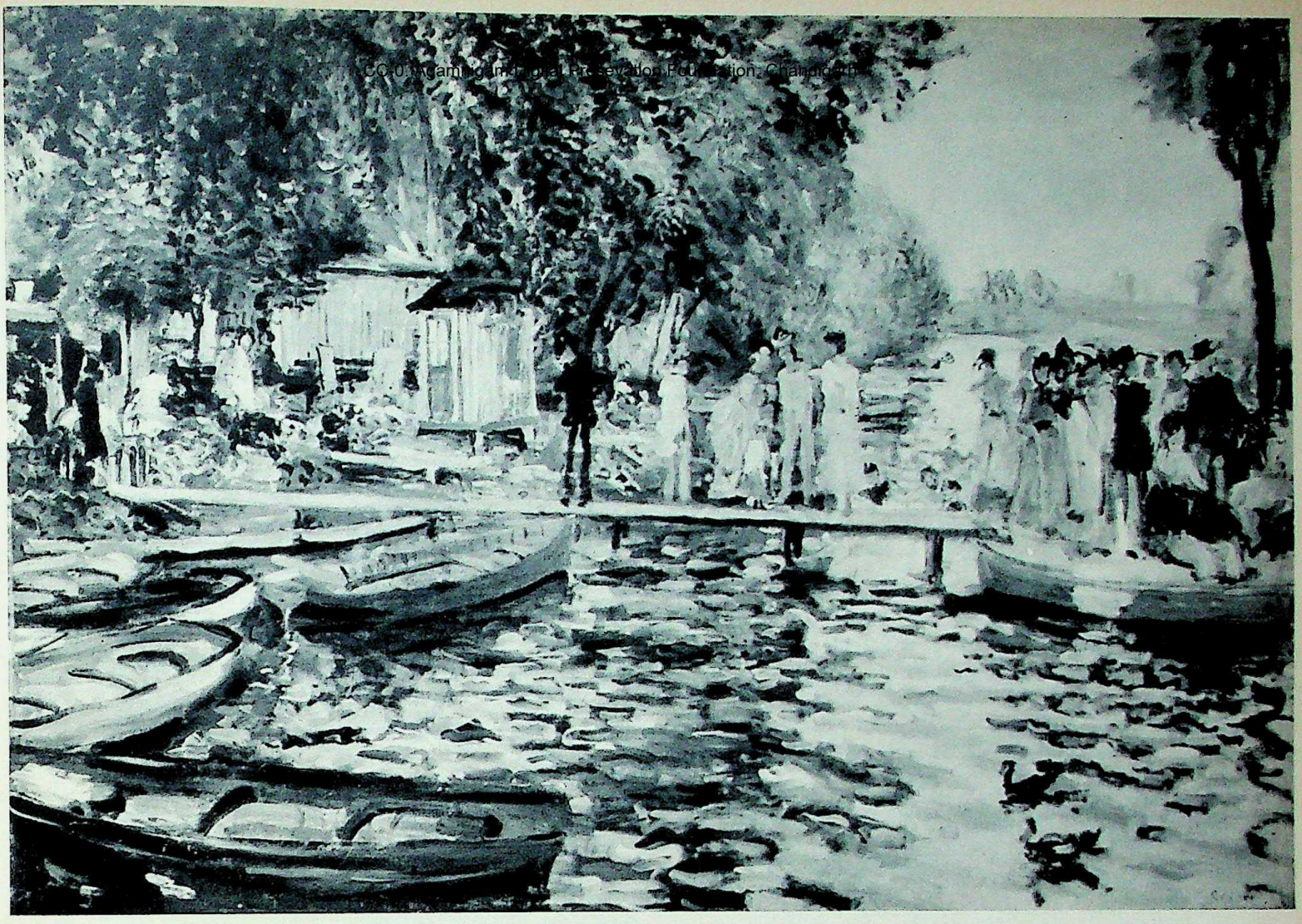
CC-0. Arya Samaj Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1868

LES PATINEURS

Berne, Collection Robert von Hirsch

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1868-69
La Grenouillère
Winterthur, Collection Oscar Reinhart

10

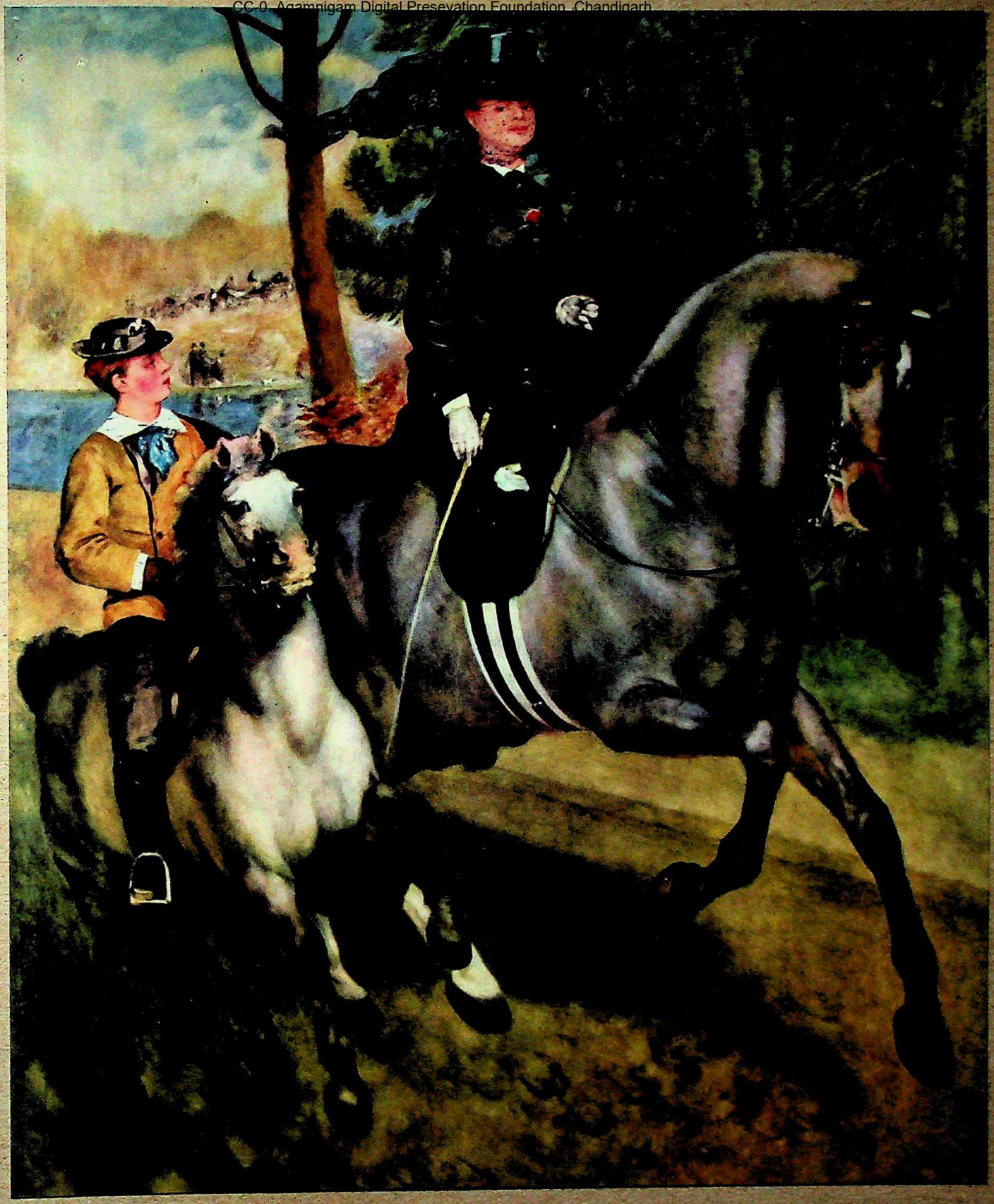
igam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1870

1 BAIGNEUSE AU GRIFFON

Paris, Collection Auguste Pellerin

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1873
CAVALIERS AU BOIS DE BOULOGNE
Hambourg, Kunsthalle

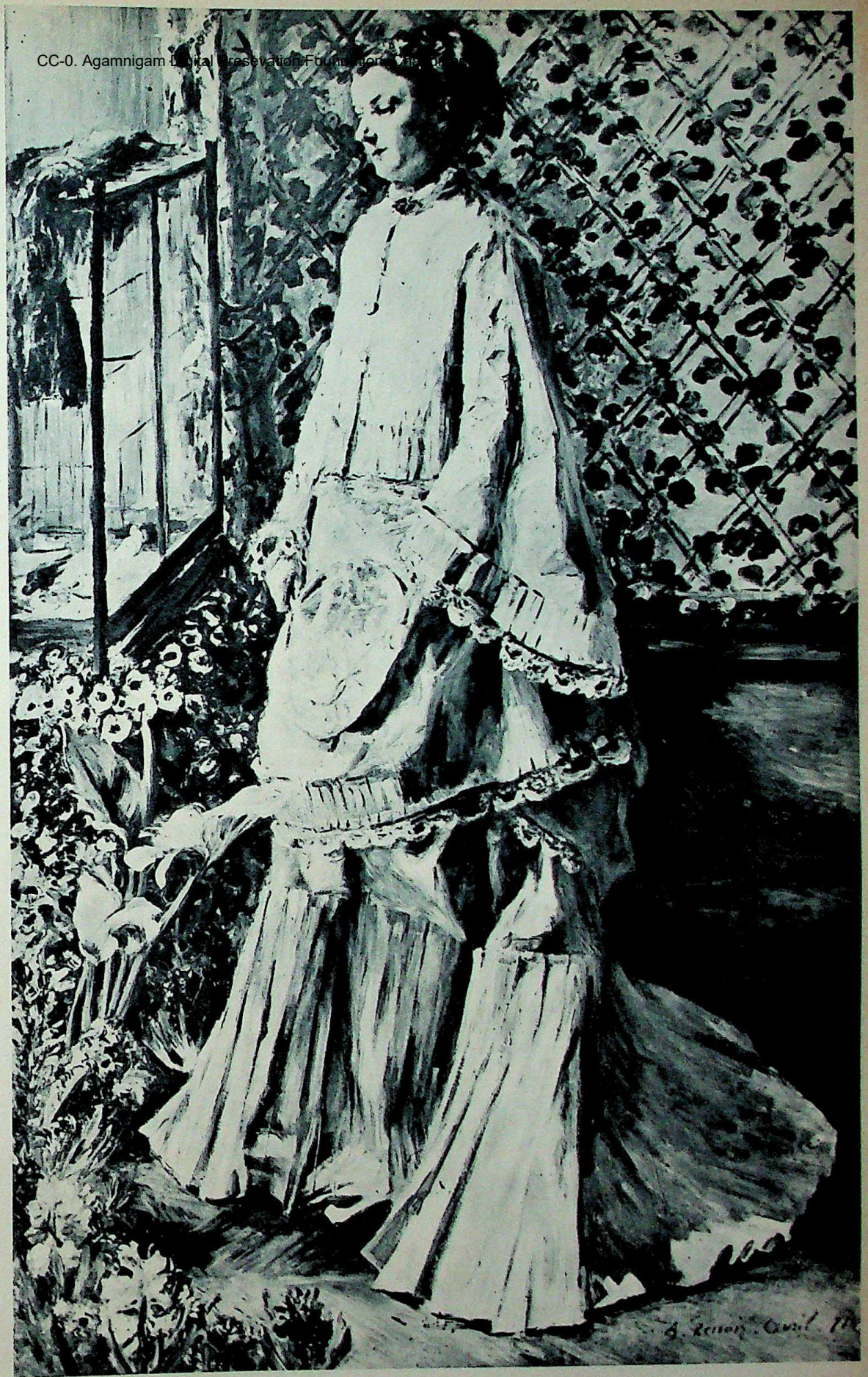
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamn

1874
LA LOGE
Londres, Collection Courtauld

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation,

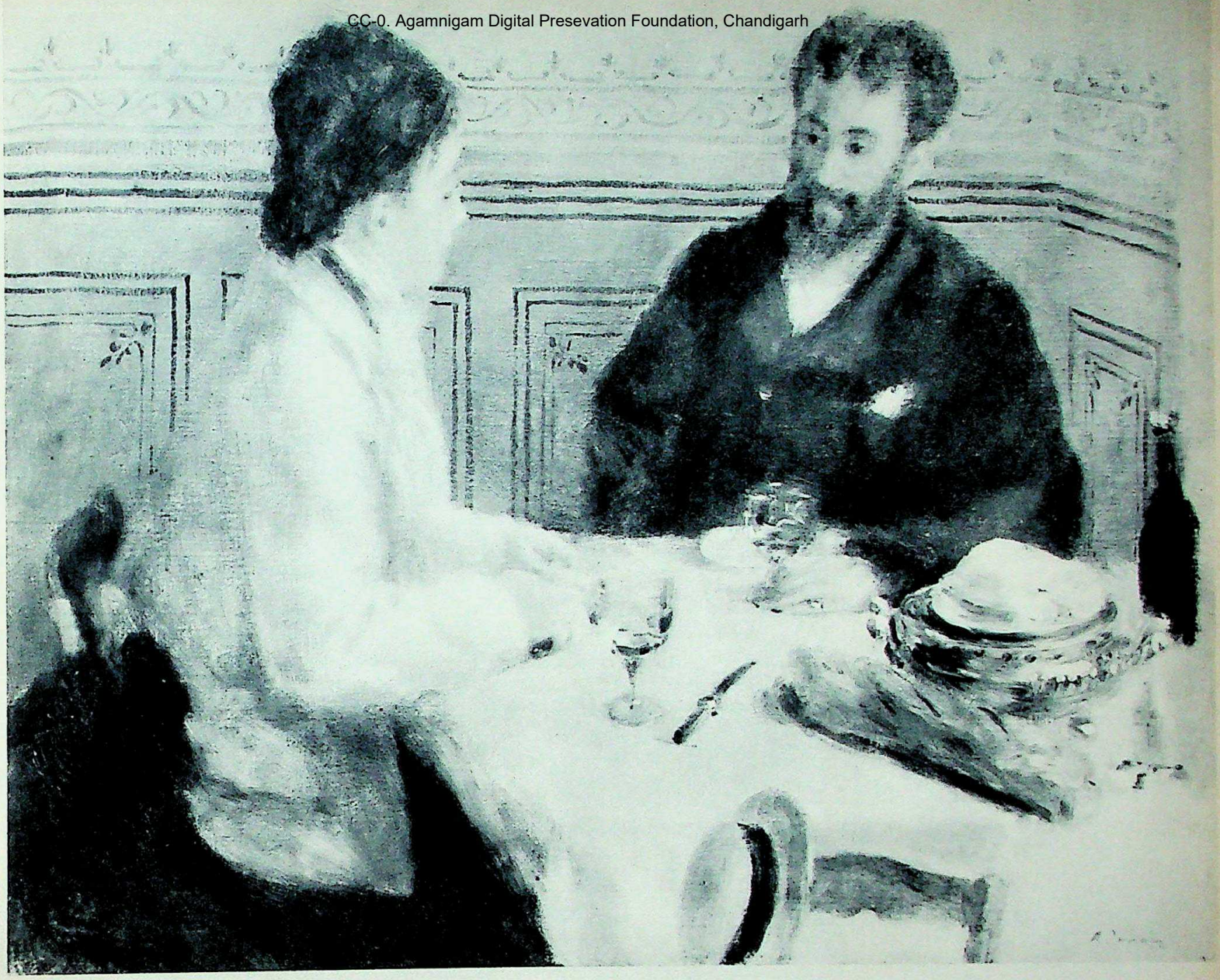


1871
PORTRAIT DE MADAME MAITRE
Paris, Collection Auguste Pellerin

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1871
LA FAMILLE HENRIOT
Merion, U. S. A., Barnes Foundation

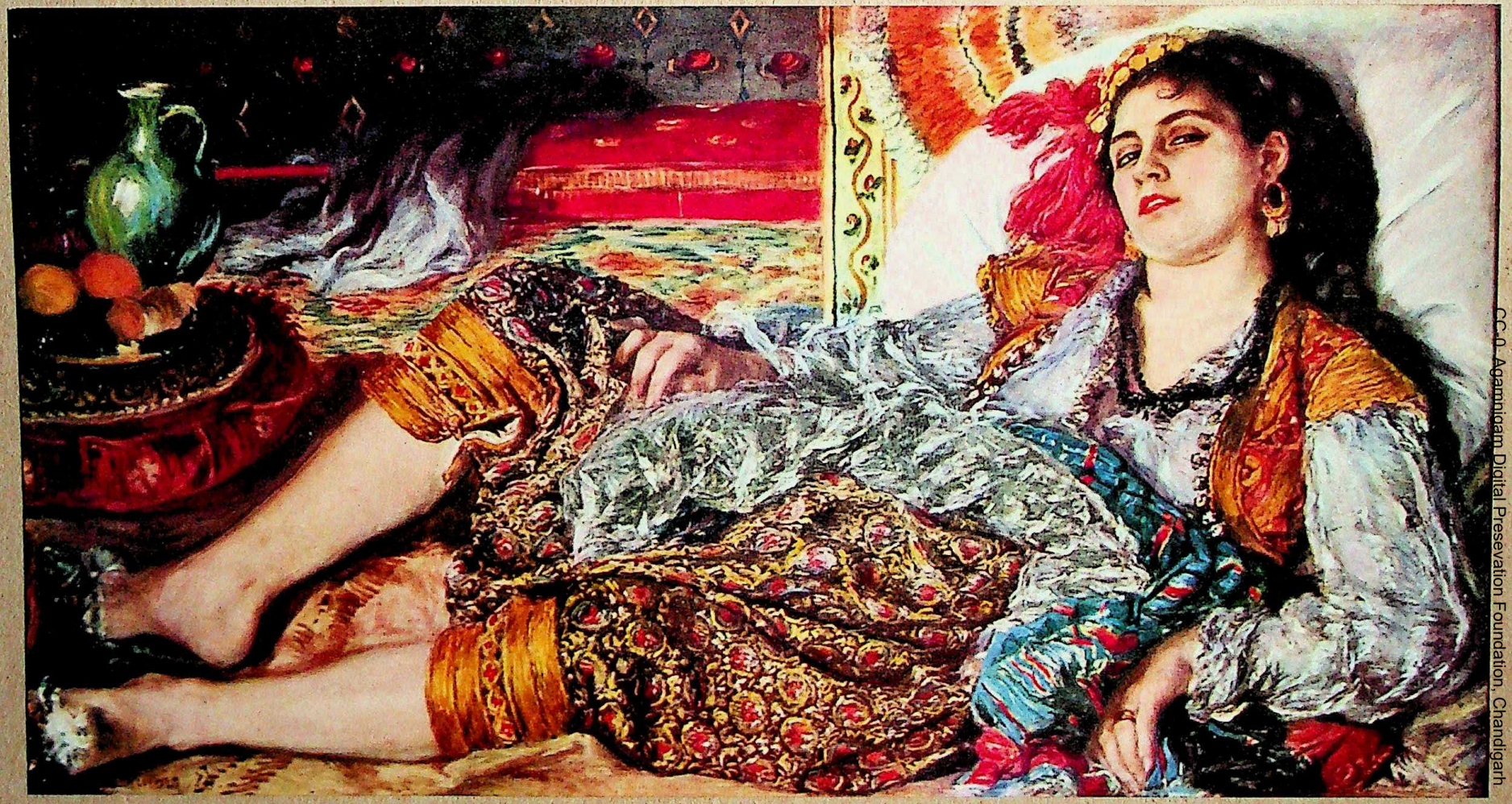
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Vers 1872
LE PETIT DÉJEUNER
Merion, U. S. A., Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

7 1872
PARISIENNES HABILLÉES EN ALGÉRIENNES
Kobé, Collection du Prince Matsukata



1870 (Salon de 1870)
FEMME D'ALGER (ODALISQUE)
New York, Collection Chester Dale

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh
LUCKNOW

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

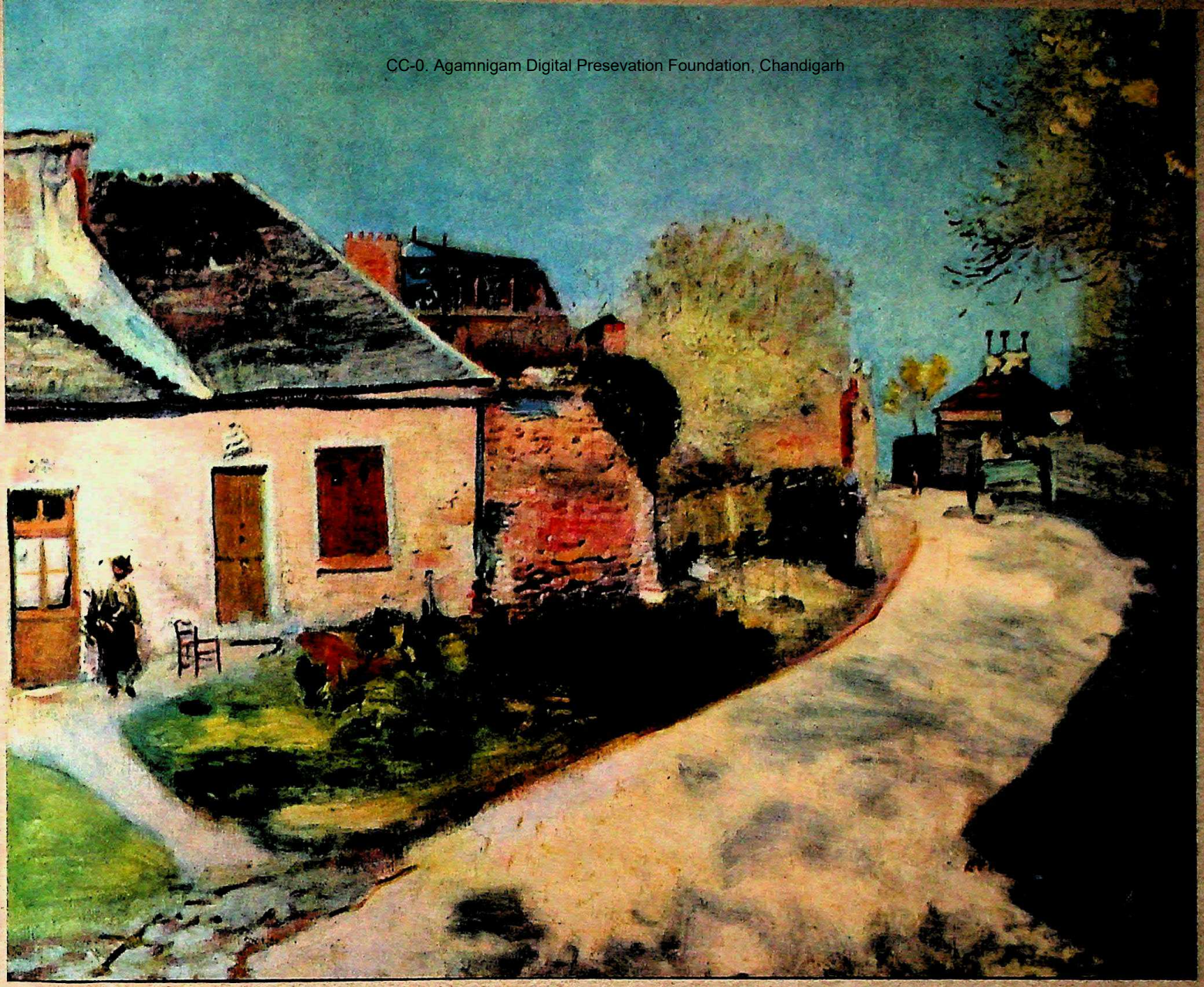
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1875
ARGENTEUIL
(Photographie Durand-Ruel)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

20 1872
LE QUAI MALAQUAIS
Paris, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Vers 1872
LOUVECIENNES : RUE DE VOISINS
Paris, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Fou[illegible]garh

1876
MADEMOISELLE JEANNE DURAND-RUEL
Merion, U.S.A., Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

23

1874

DANSEUSE

Washington, National Gallery of Art

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum
LUCKNOW.

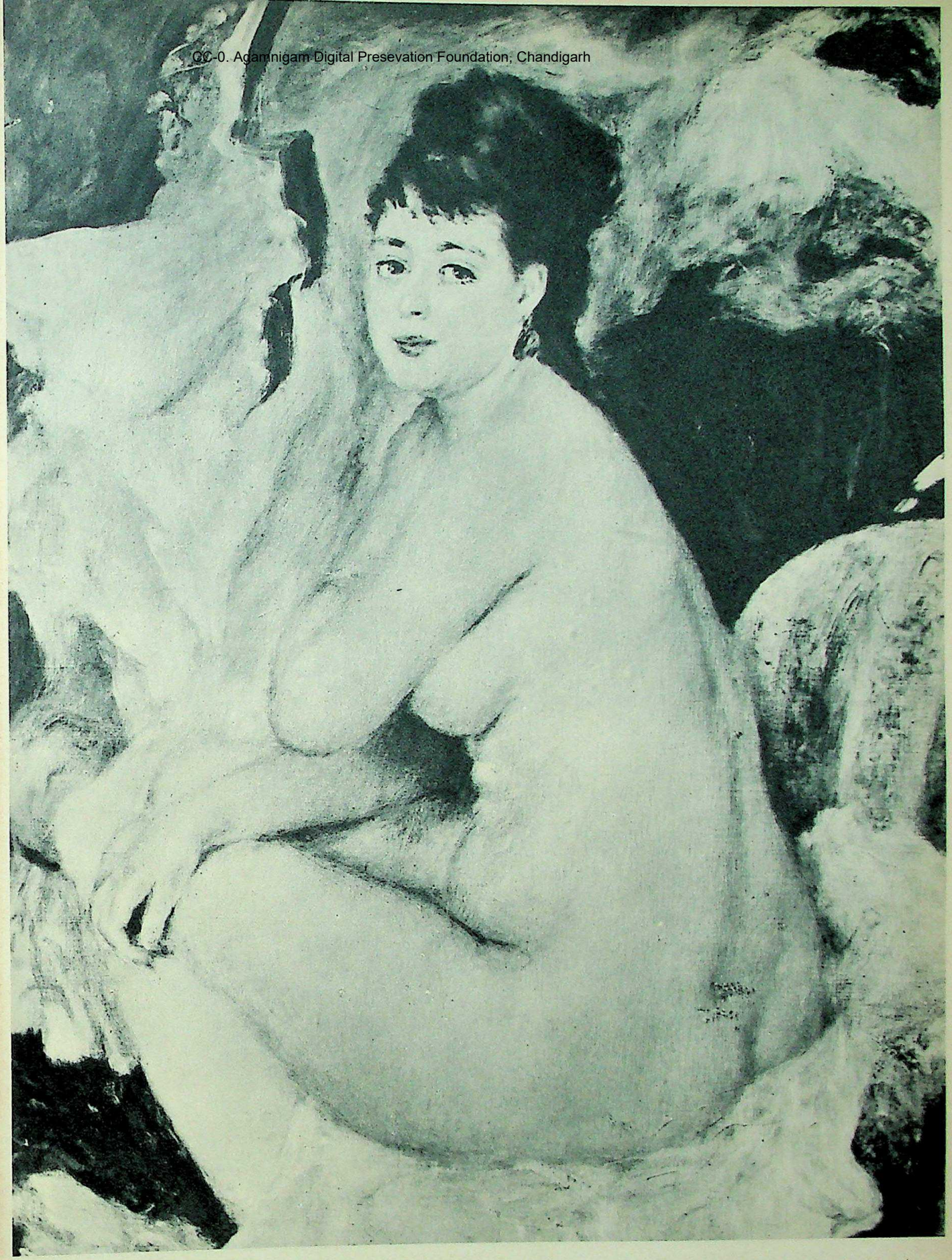
Vers 1876
MADEMOISELLE CHARPENTIER EN BLEU
Collection privée

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1879
AU CIRQUE FERNANDO
Chicago, Art Institute

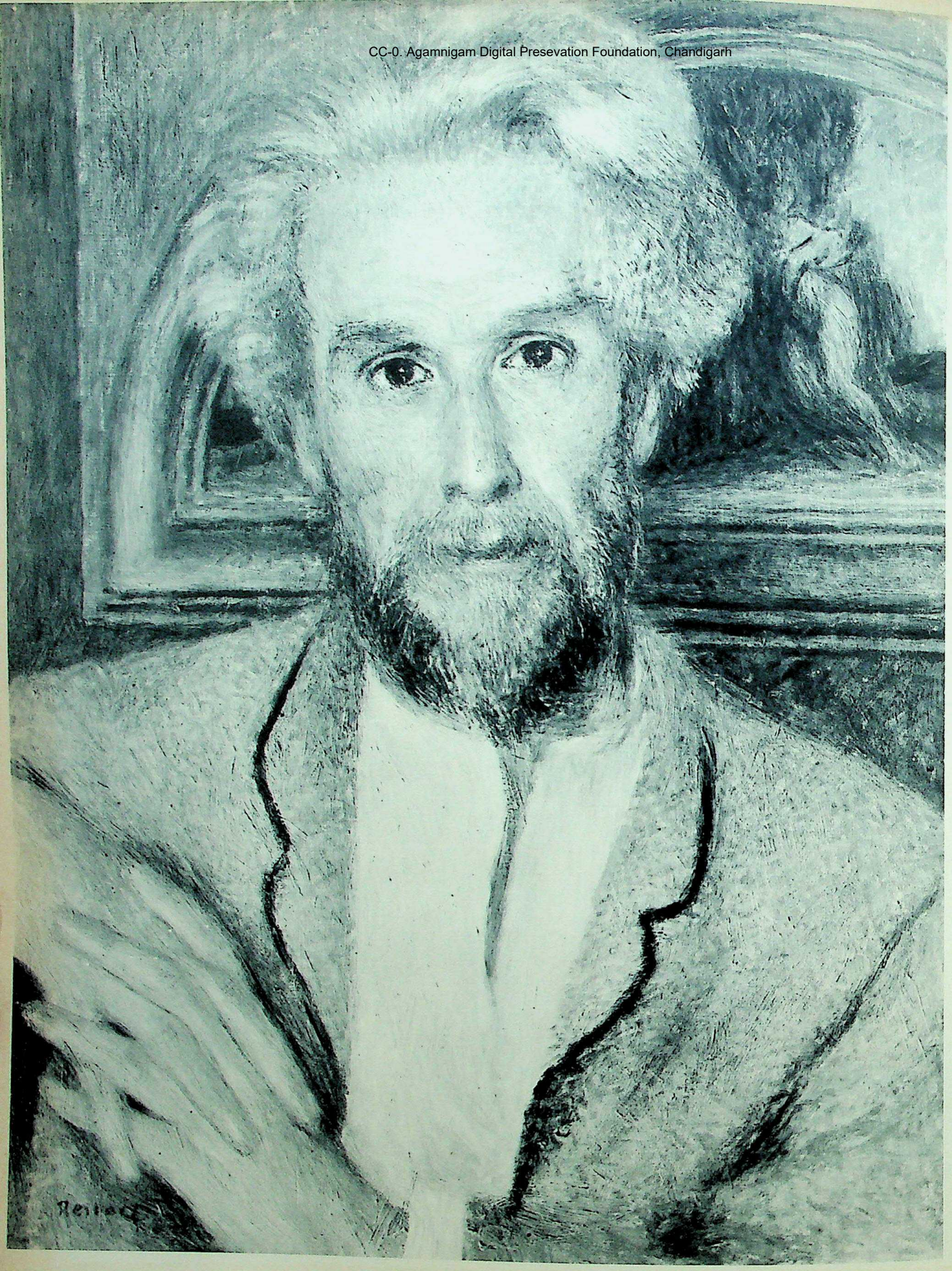
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Vers 1875
ÉTUDE : ANNA
Moscou, Musée d'Art Moderne occidental

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



27 1876
PORTRAIT DE M. CHOCQUET
U. S. A., Collection particulière

Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1876
BOUQUET DEVANT LA GLACE
Paris, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1875
MÉRE ET ENFANTS EN PROMENADE
New York, Collection Frick

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

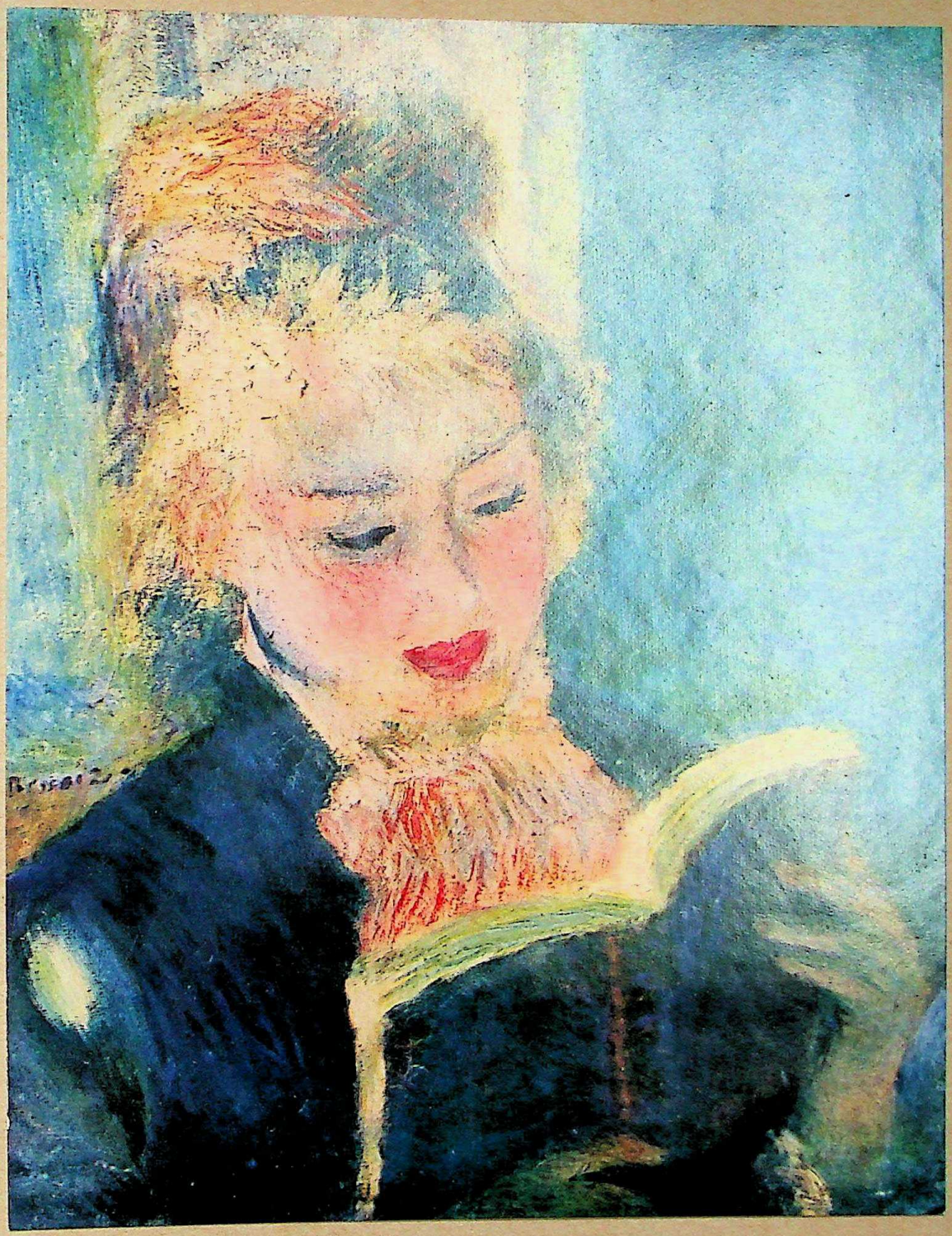
30 Vers 1875

LA SERVANTE DE CHEZ DUVAL

U. S. A., Collection Stephen C. Clark

State Museum,
LUCKNOW.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Vers 1876
LA LISEUSE
Paris, Musée du Louvre

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1876
L'Ingénue
New York, Collection Charles B. Harding

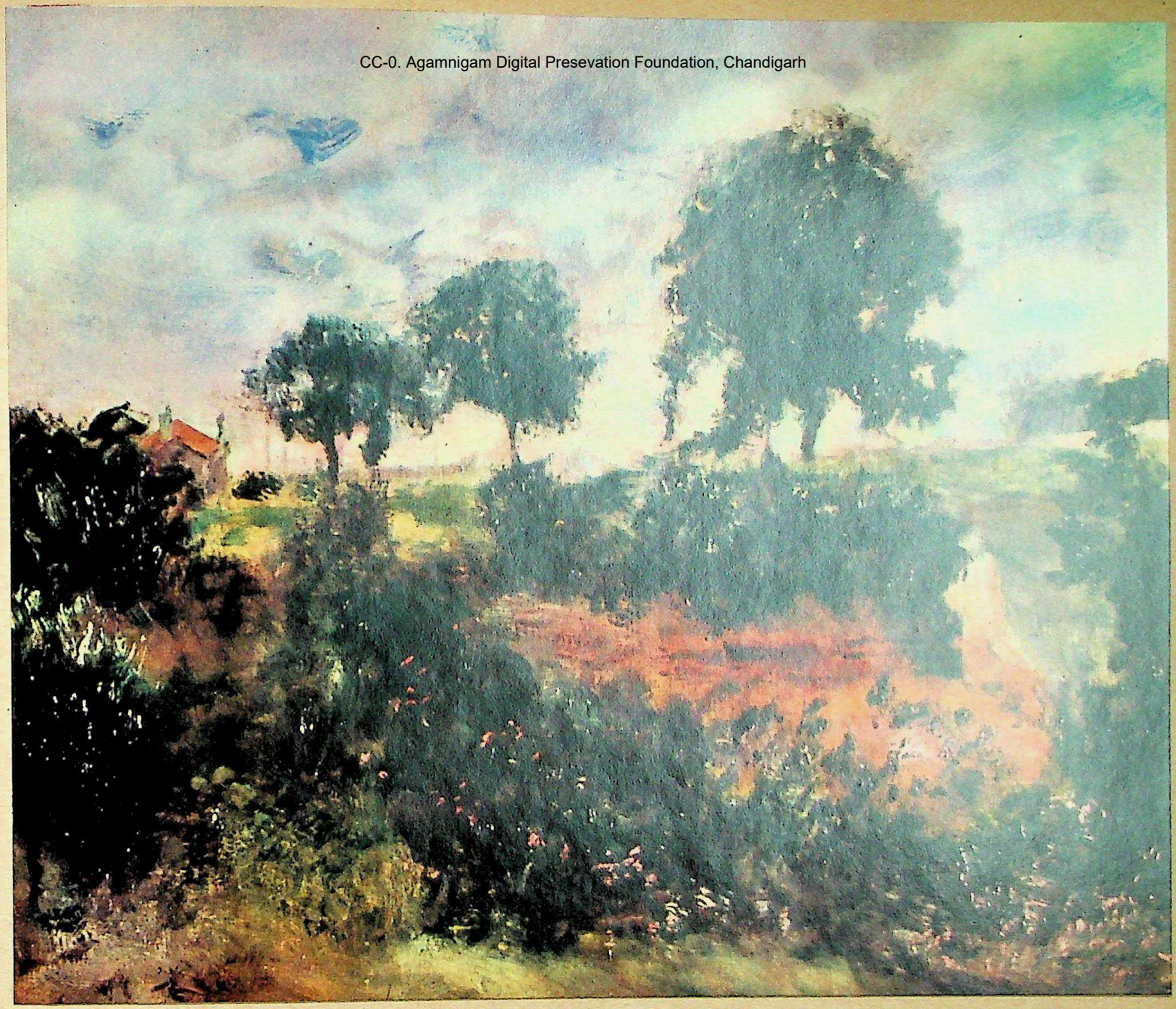
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

33 Vers 1874

CHEMIN MONTANT DANS LES HAUTES HERBES

Paris, Musée du Louvre

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



State Museum,
LUCKNOW.

Vers 1872
TEMPS D'ORAGE
Suisse, collection privée

34

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

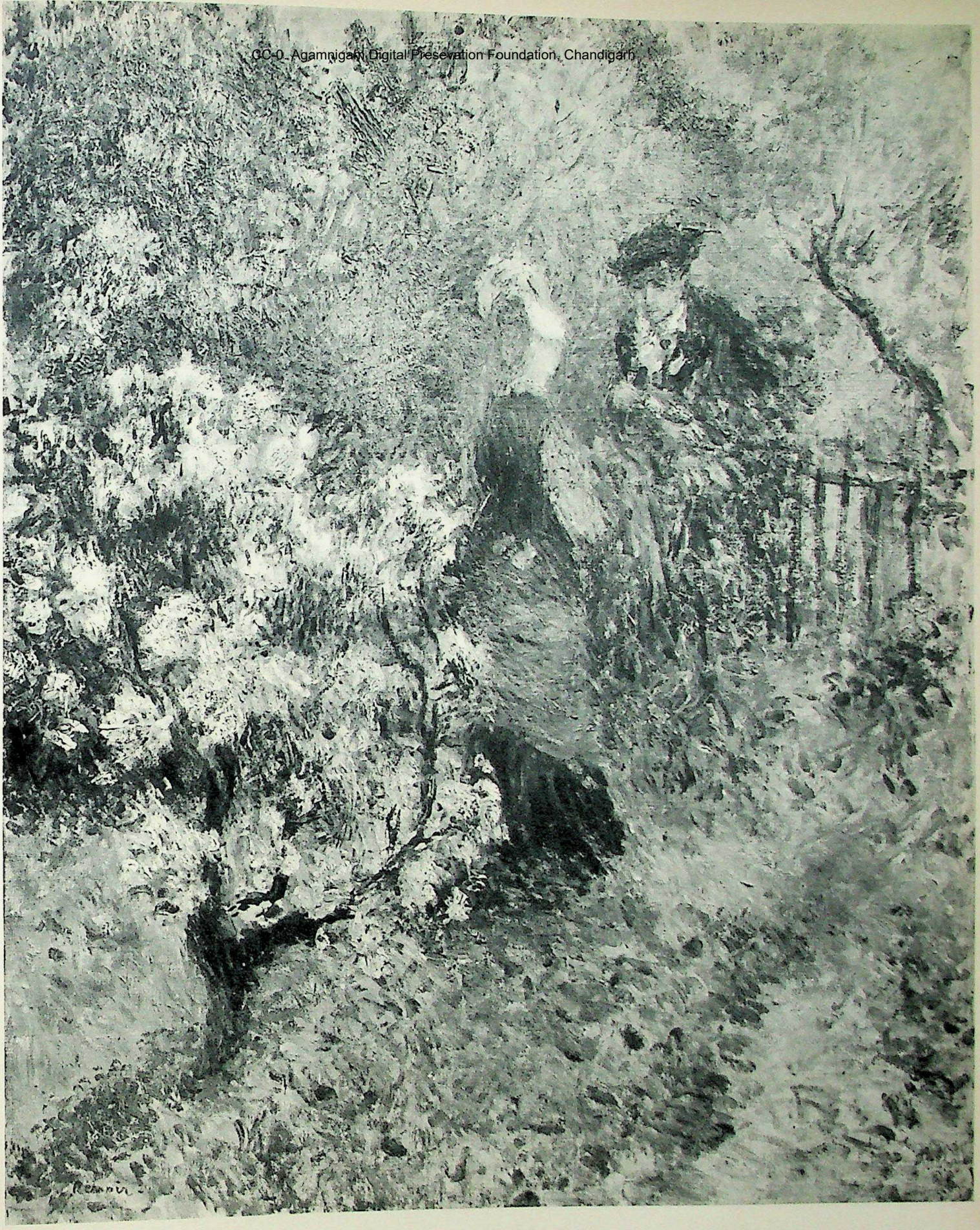
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1876
DANS L'ATELIER
Londres, Tate Gallery

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1876
LA TONNELLE
Moscou, Musée d'Art Moderne Occidental

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



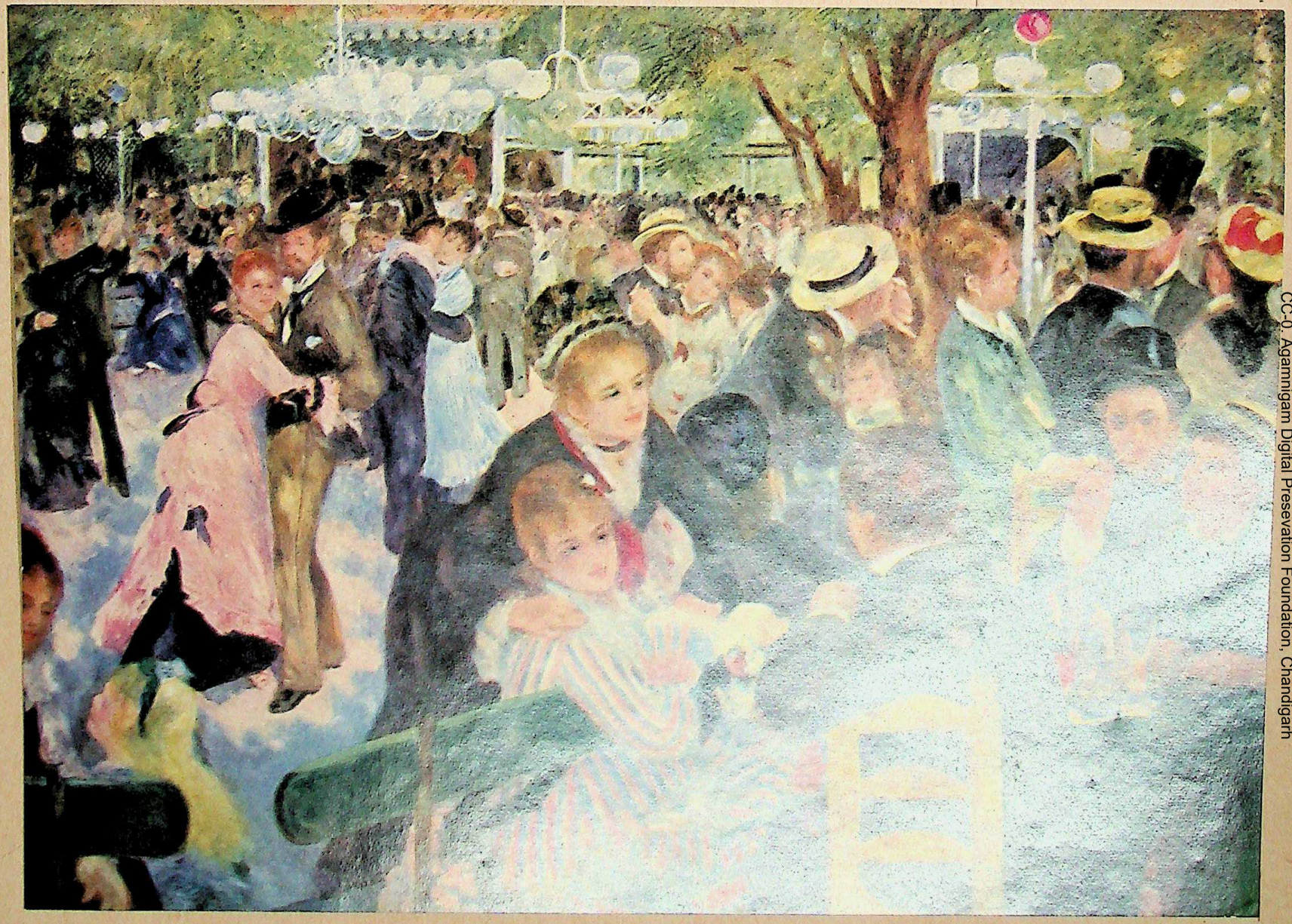
Vers 1878
LA BELLE SAISON : LA CONVERSATION
Paris, anc. collection Bernheim Jeune

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1877

FEMME AUX LILAS

Paris, Collection Bernheim Jeune



1876
LE MOULIN DE LA GALETTE
Paris, Musée du Louvre

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1877
LA SORTIE
DU CONSERVATOIRE
Merion, U. S. A.,
Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

41 1879

LA FIN DU DÉJEUNER

Francfort-sur-le-Main, Institut Staedel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1876
FEMME NUE EN PLEIN AIR
Paris, Musée du Louvre

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

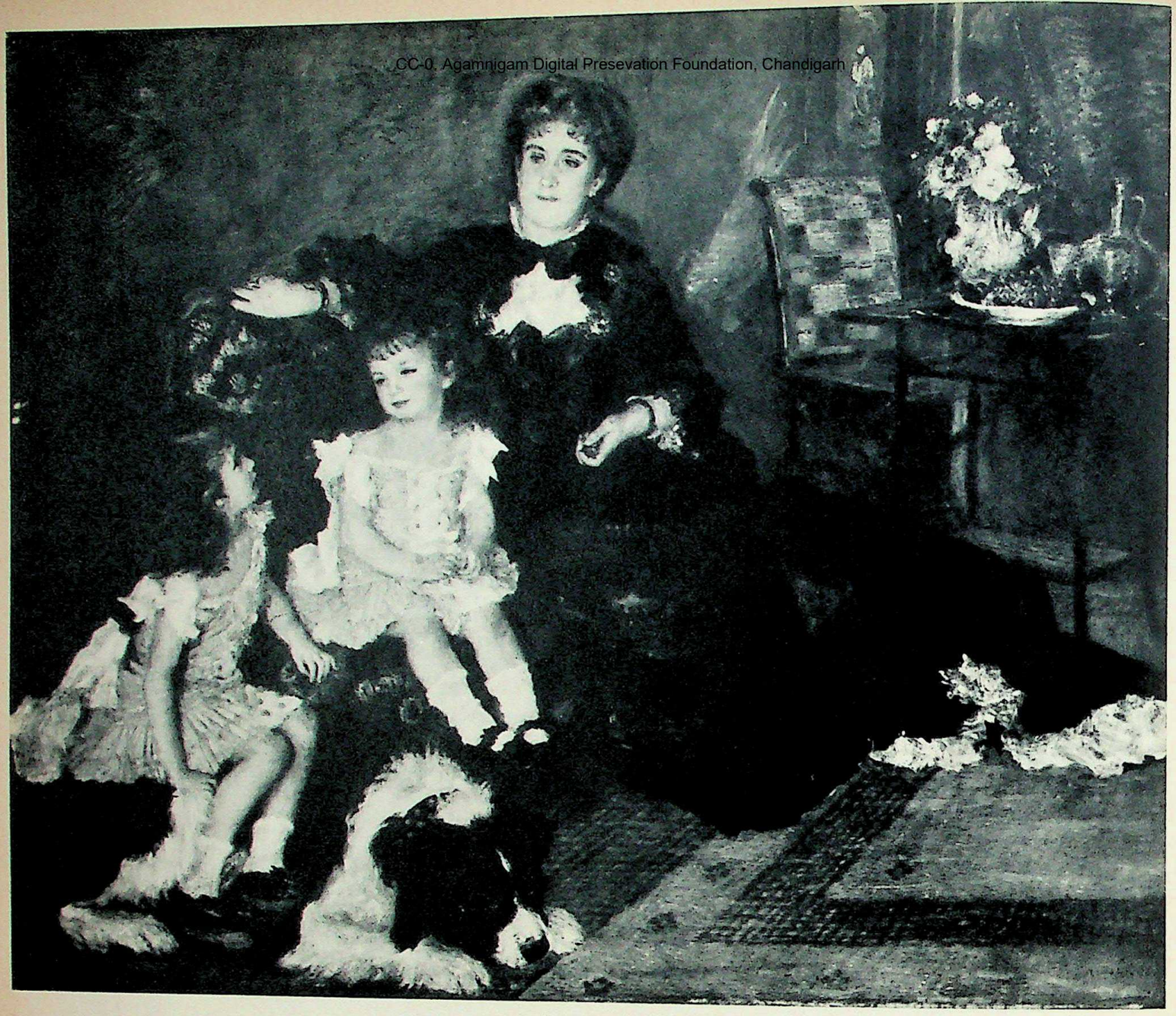
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1878

MARGUERITE OU LA TASSE DE CHOCOLAT

Detroit, U.S.A., Ford Foundation.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



45 1878 (Salon 1879)
MADAME GEORGES CHARPENTIER ET SES ENFANTS
New York, Metropolitan Museum

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

46 1879
JEANNE SAMARY
Moscou, Musée d'Art Moderne Occidental

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

47 1880

JEUNE FILLE ENDORMIE AU CHAT

U. S. A., Collection privée

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1880
PORTRAIT DE MADEMOISELLE IRÈNE CAHEN D'ANVERS
Collection particulière

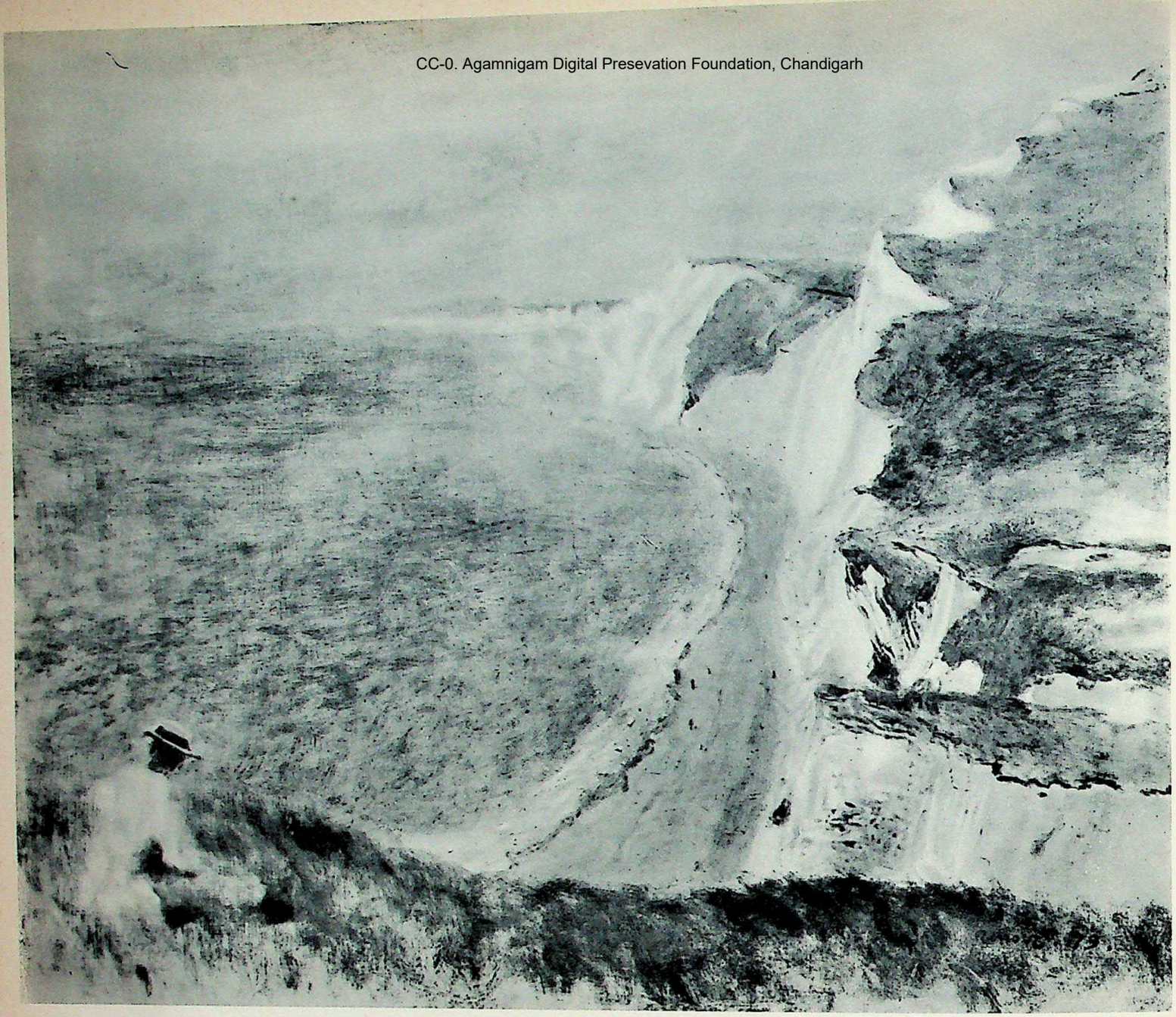
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum.
LUCKNOW.

1879
LES ROSIERS A WARGEMONT
Paris, Collection particulière.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



50 1879

FALAISES A POURVILLE

Francfort-sur-le-Main, Coll. Hugo Nathan

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

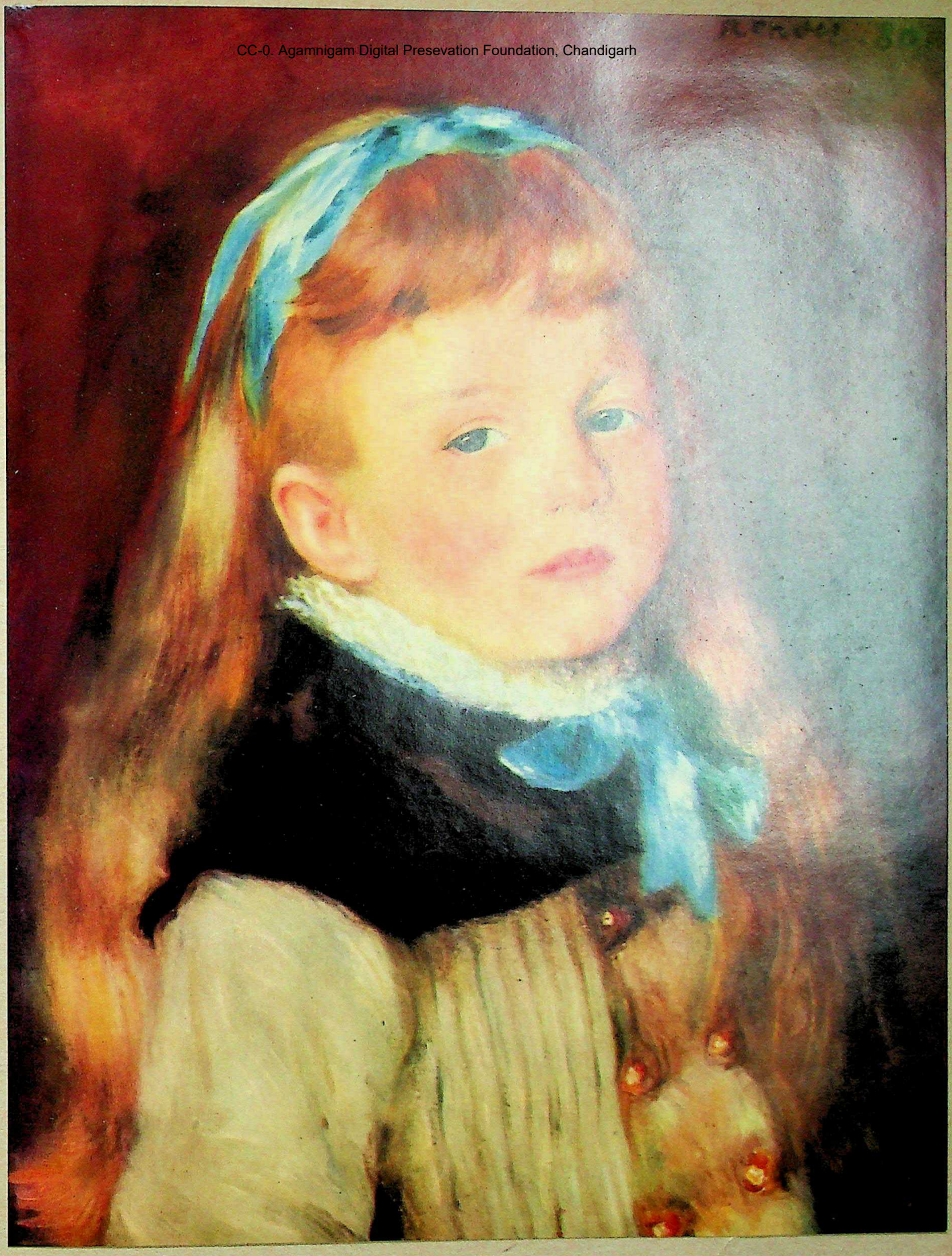
1879
LA PLAGE
Berlin, Collection Thannhauser

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

52

Vers 1880
PLACE PIGALLE
Londres, Collection Courtauld

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



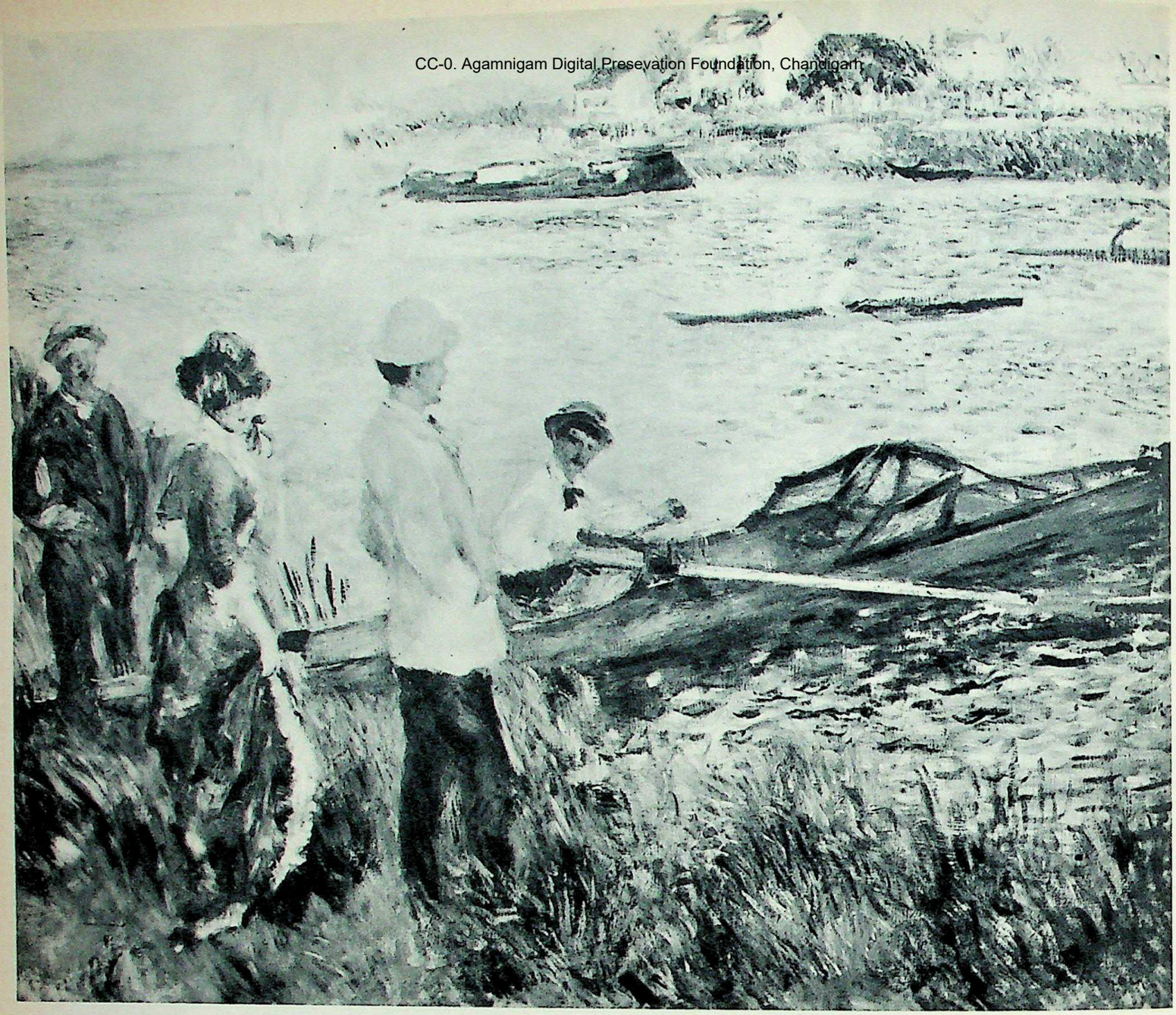
1880
MADEMOISELLE GRIMPREL AU RUBAN BLEU
Paris, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1880
LA PREMIÈRE SORTIE
Londres, Tate Gallery

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



55 1879

CANOTIERS A CHATOU

New York, Anc. Coll. Lewisohn

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1879
A LA BARRE
(Photo Durand-Ruel)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

57 1879
PÊCHEUSE DE MOULES A BERNEVAL
Merion, U. S. A., Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1881
LE DÉJEUNER DES CANOTIERS
Washington, Phillips Memorial Gallery

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

59

1882

La Mosquée

New York, Collection G. Wildenstein

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1881

LES BANANIERS

Collection Durand-Ruel

60

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

61 1882
JEUNE ARABE (ALI)
Anc. Coll. Georges Viau

State Museum,
LUCKNOW.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1882
LE RAVIN
Paris, Musée du Louvre

62

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1881
JEUNE MÈRE
Merion, U. S. A., Barnes Foundation

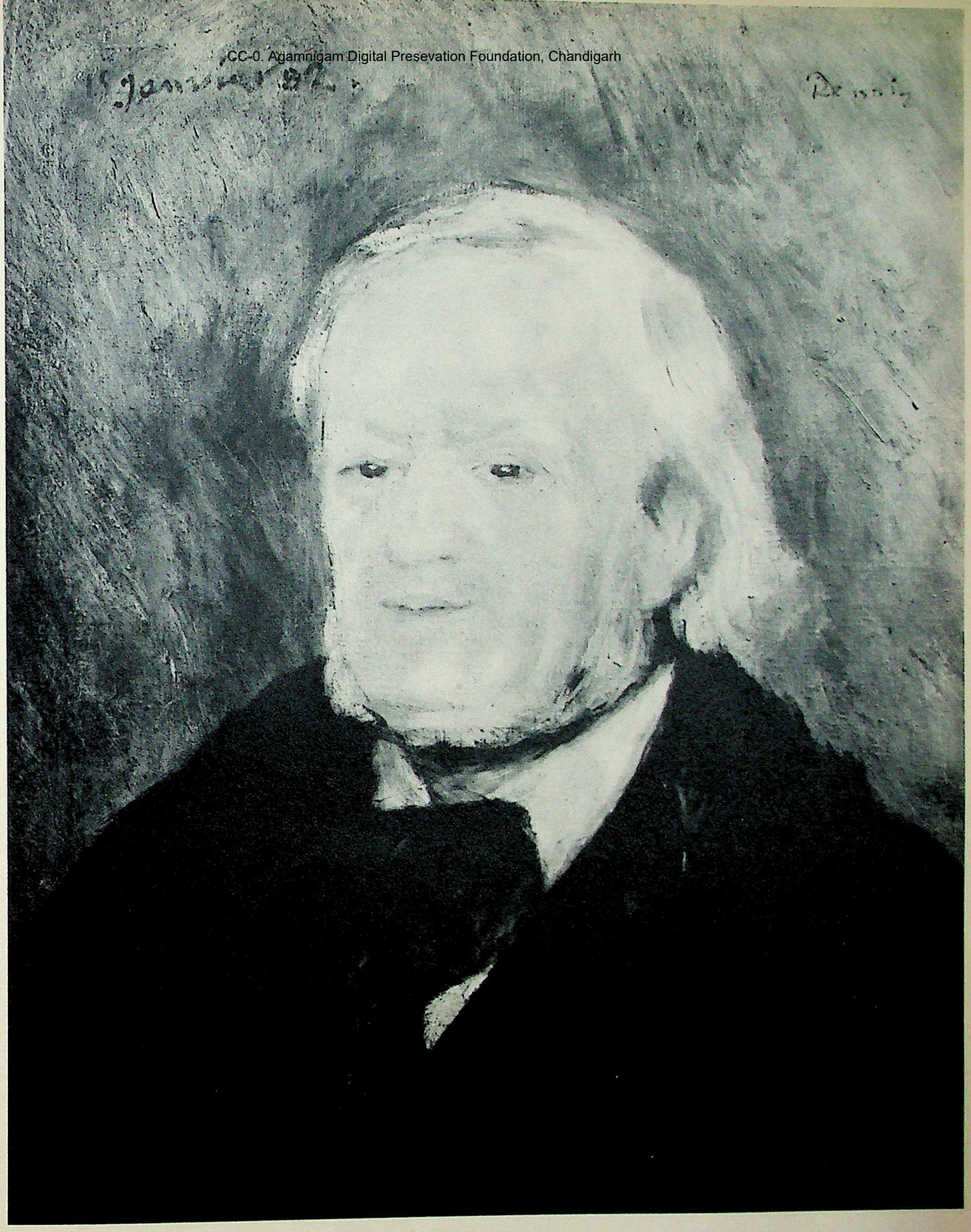
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

Fin 1882

64 BAIGNEUSE BLONDE AUX YEUX BRUNS

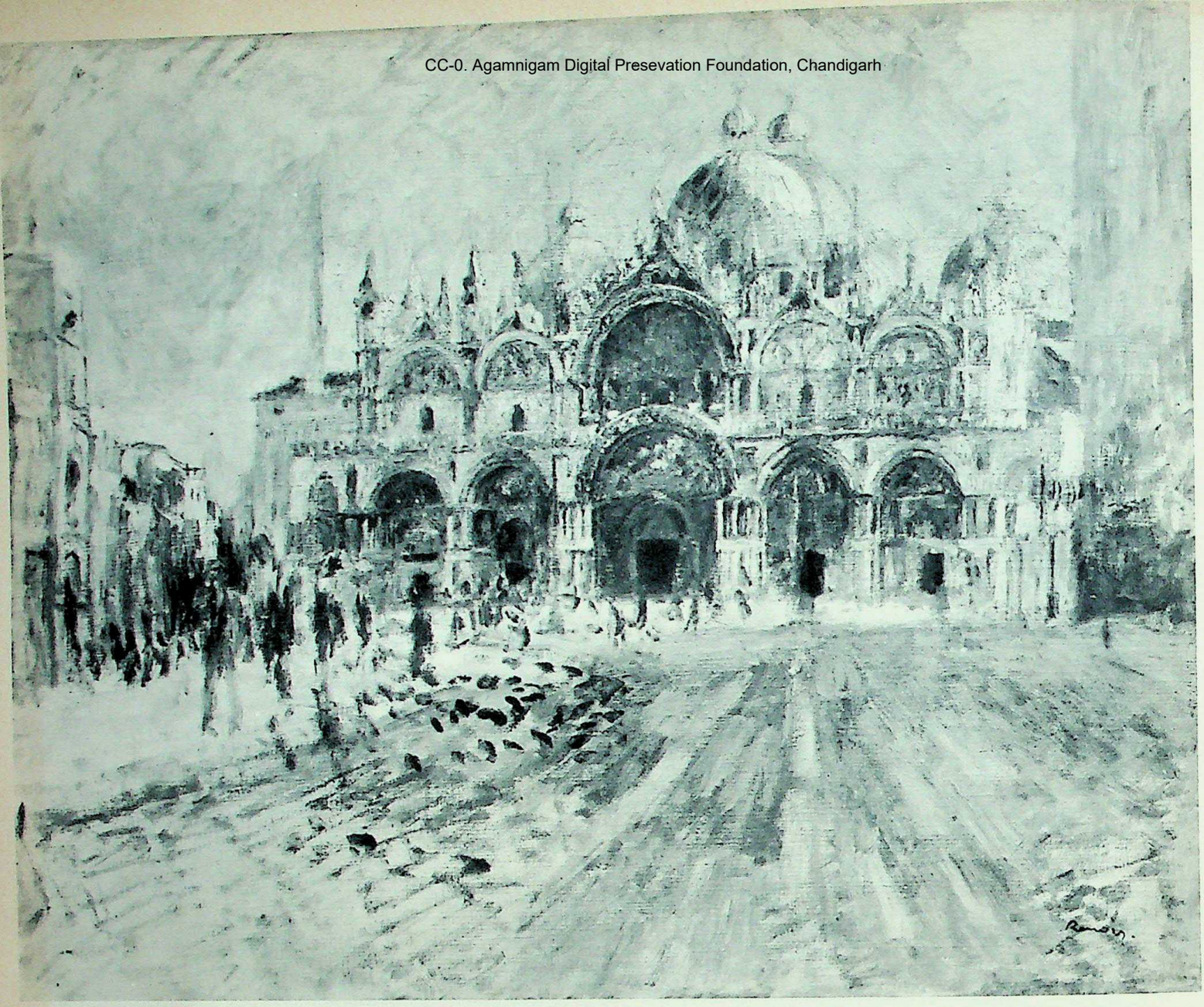
Oslo, Collection J. P. Stang

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



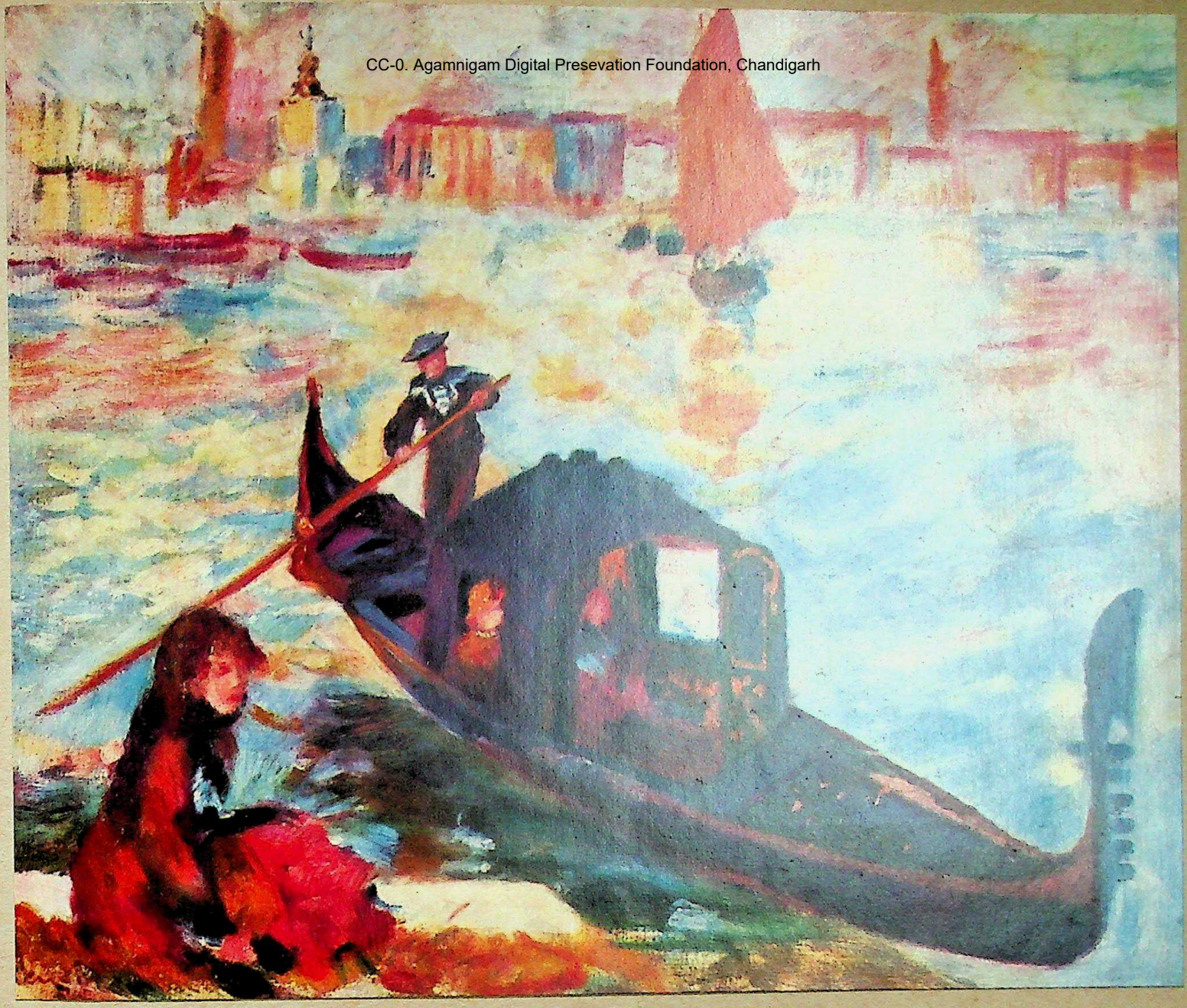
Janvier 1882
PORTRAIT DE WAGNER
Lausanne, Collection Alfred Cortot

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



66 1881
VENISE : SAINT-MARC
Munich, Staatsgalerie

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1881

VENISE : GONDOLE SUR LE GRAND CANAL

New York, Collection Werner H. Kramarsky

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1883
PAYSAGE A GUERNESEY
U.S.A., Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

69 1879
ETUDE POUR « LES PARAPLUIES »
Sanguine *Anc. Coll. G. Cognacq*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1879
LES PARAPLUIES
Londres, Tate Gallery

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1883
LA DANSE A BOUGIVAL
Boston, U. S. A., Museum of Fine Arts

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1883

LA DANSE A LA VILLE

Paris, Collection Durand-Ruel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

73 Vers 1880-83
TROIS PIVOINES
(Photo André Held)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,
LUCKNOW.

1881
FRUITS DU MIDI
Chicago, Art Institute

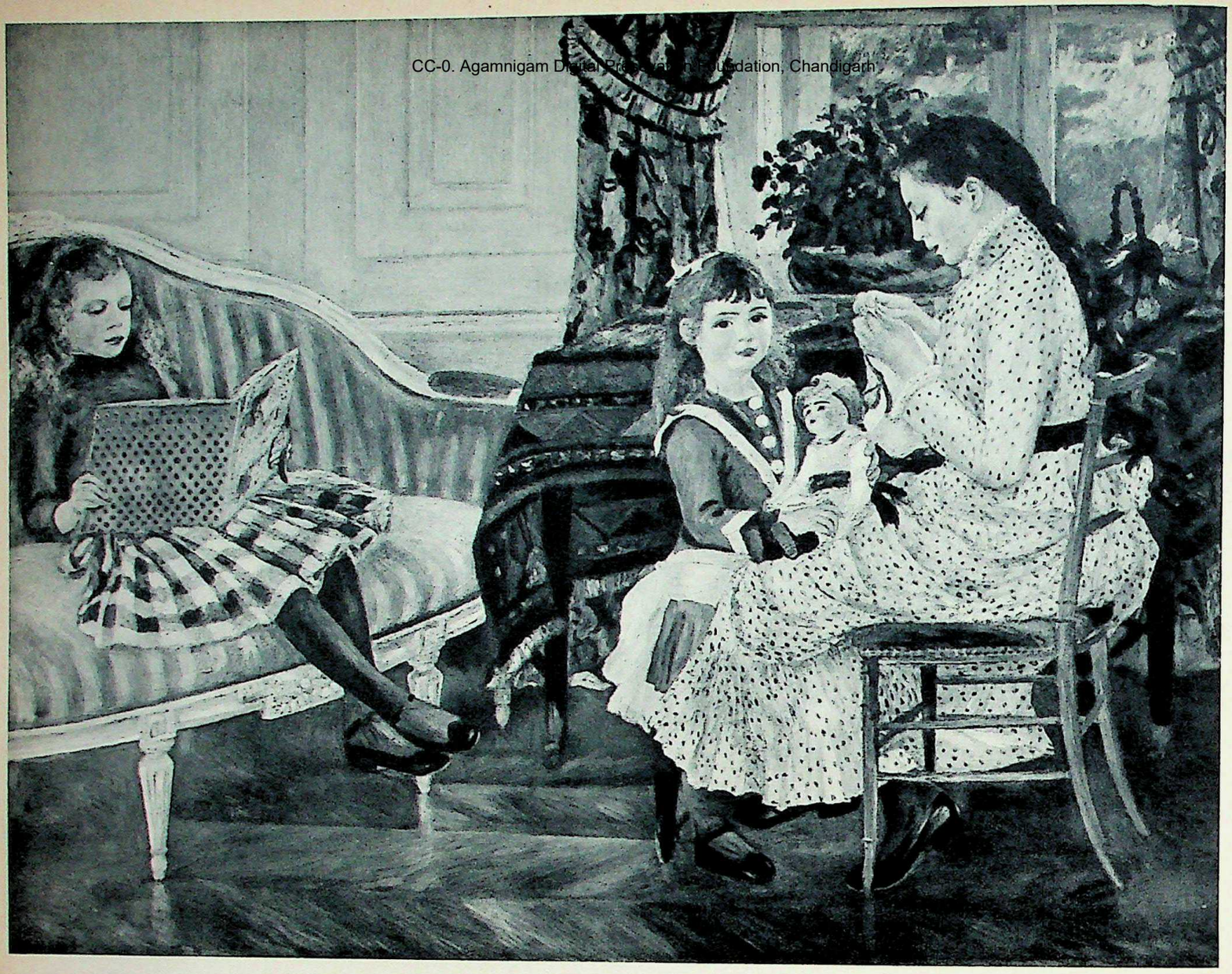
74

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1881
RAISINS ET FRUITS
Anc. Collection Prat

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



76 1884
L'Après-midi des enfants a Wargemont
Berlin, National Galerie

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1885

LA COIFFURE

New York, Collection Robert Sterling Clark

CC-0. Agamnidam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1887
La Natte
Baden, Suisse, Collection Sydney W. Brown

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1885
LA MÈRE ET L'ENFANT
Paris, Collection Philippe Gangnat

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Kashmir Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1886
La Blanchisseuse et son enfant
Cleveland, Ohio, Collection Alexander Ginn

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1886

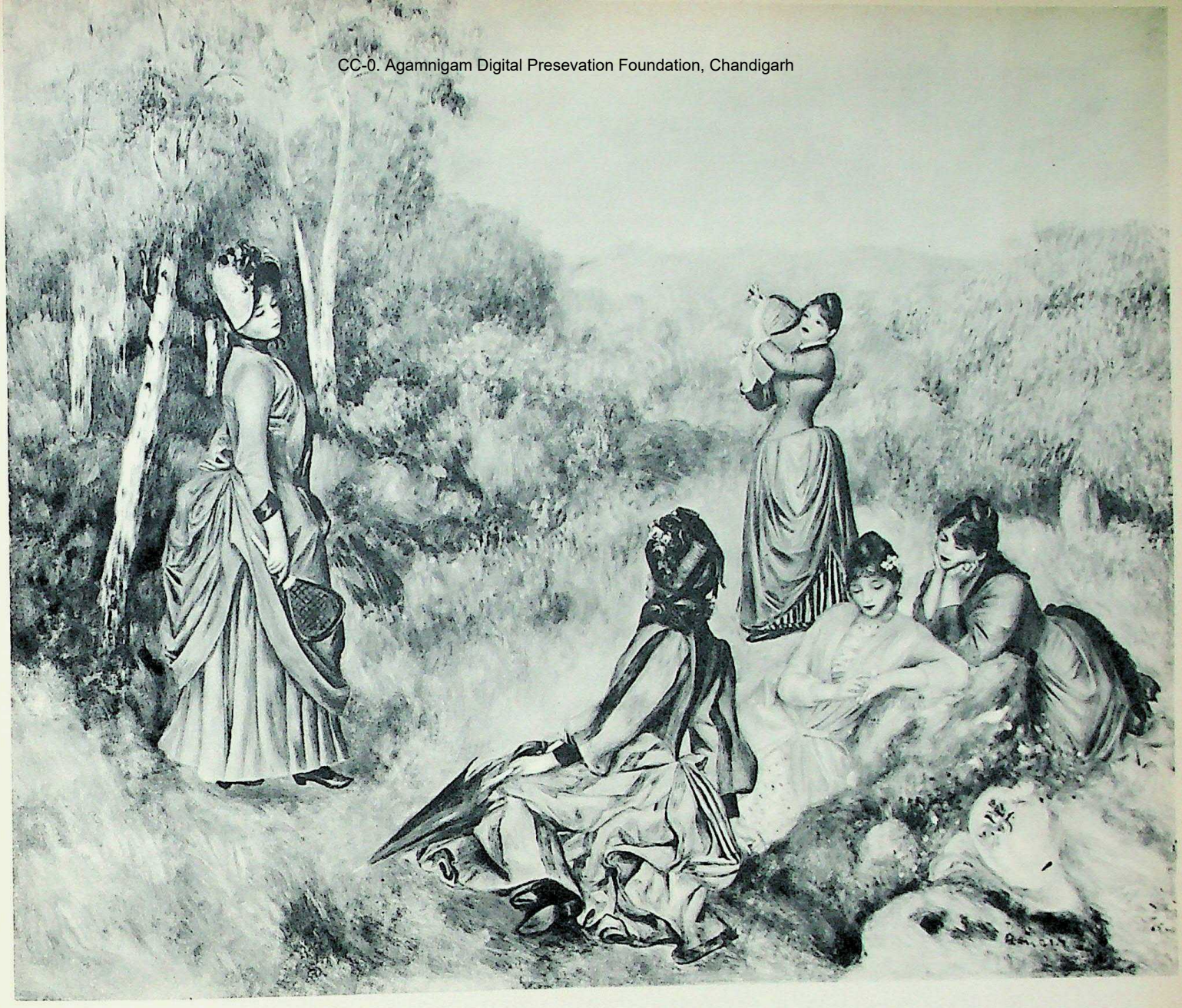
LE BANC DANS LE JARDIN

Merion, U. S. A., Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

82 1887
LA FEMME, LA VACHE ET LA BREBIS
U. S. A., Collection Stanley W. Sykes

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1887

JEUNES FILLES JOUANT AU VOLANT

Minneapolis, U. S. A., Institute of Arts

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

84 1883-84
ÉTUDE DE BAIGNEUSE
Sanguine. *Berlin, Coll. Hugo Perls*

1885
LES GRANDES BAIGNEUSES
Philadelphie, U. S. A., Coll. Carroll S. Tyson

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1887

PETITE BAIGNEUSE BLONDE AUX YEUX BRUNS

Oslo, Galerie Nationale

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

87 1884

JEUNE FILLE AU CHAPEAU DE PAILLE

New York, Collection Edwin C. Vogel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1888
LES FILLES DE CATULLE MENDÈS AU PIANO
New York, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1888

FEMME EN ROBE ROUGE S'ESSUYANT LES PIEDS

New York, Collection G. Wildenstein

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

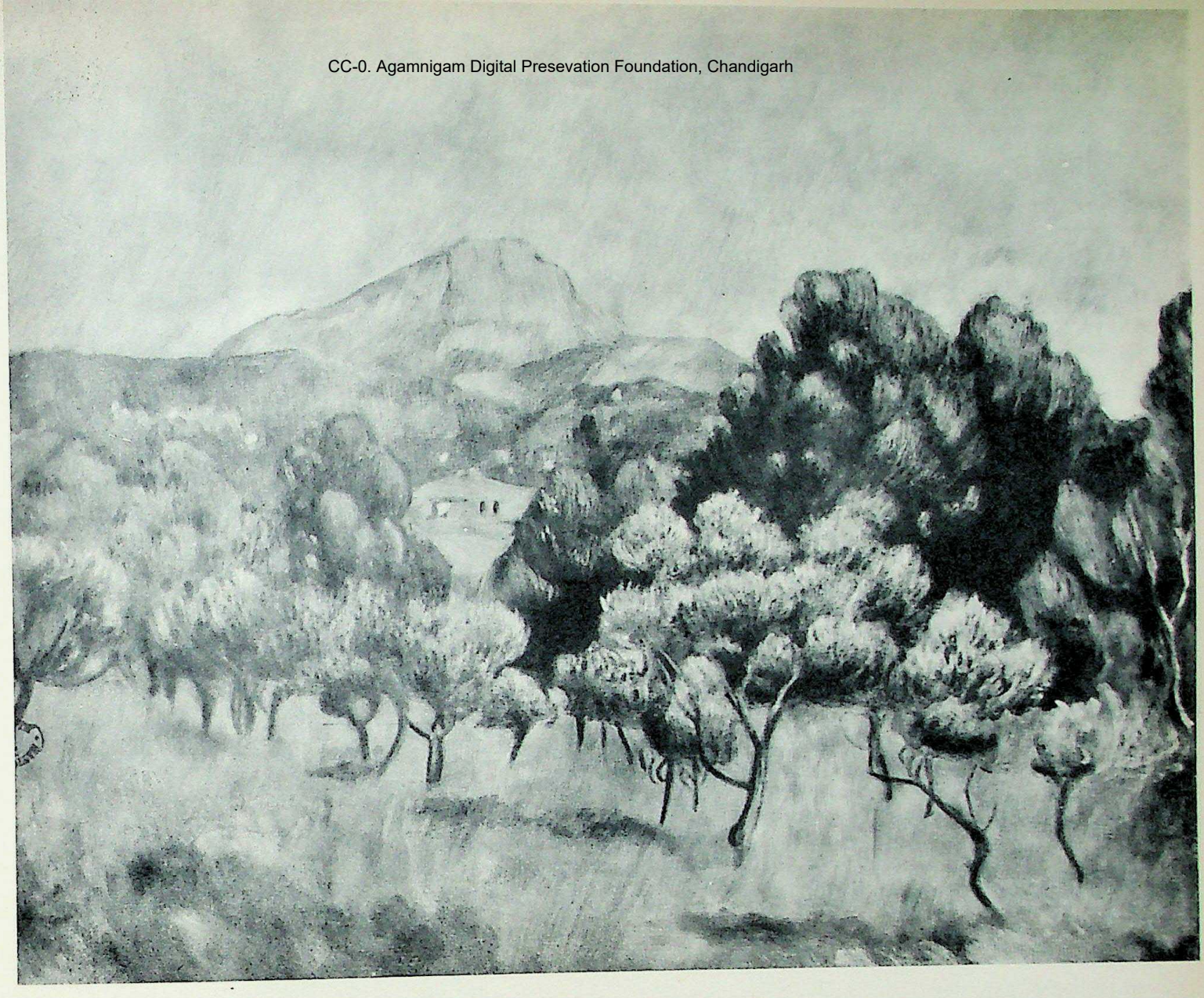
90

1888

LE PONT D'ARGENTEUIL

New York, Marie Harriman Galleries

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1889
LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE
Merion, U. S. A., Barnes Foundation

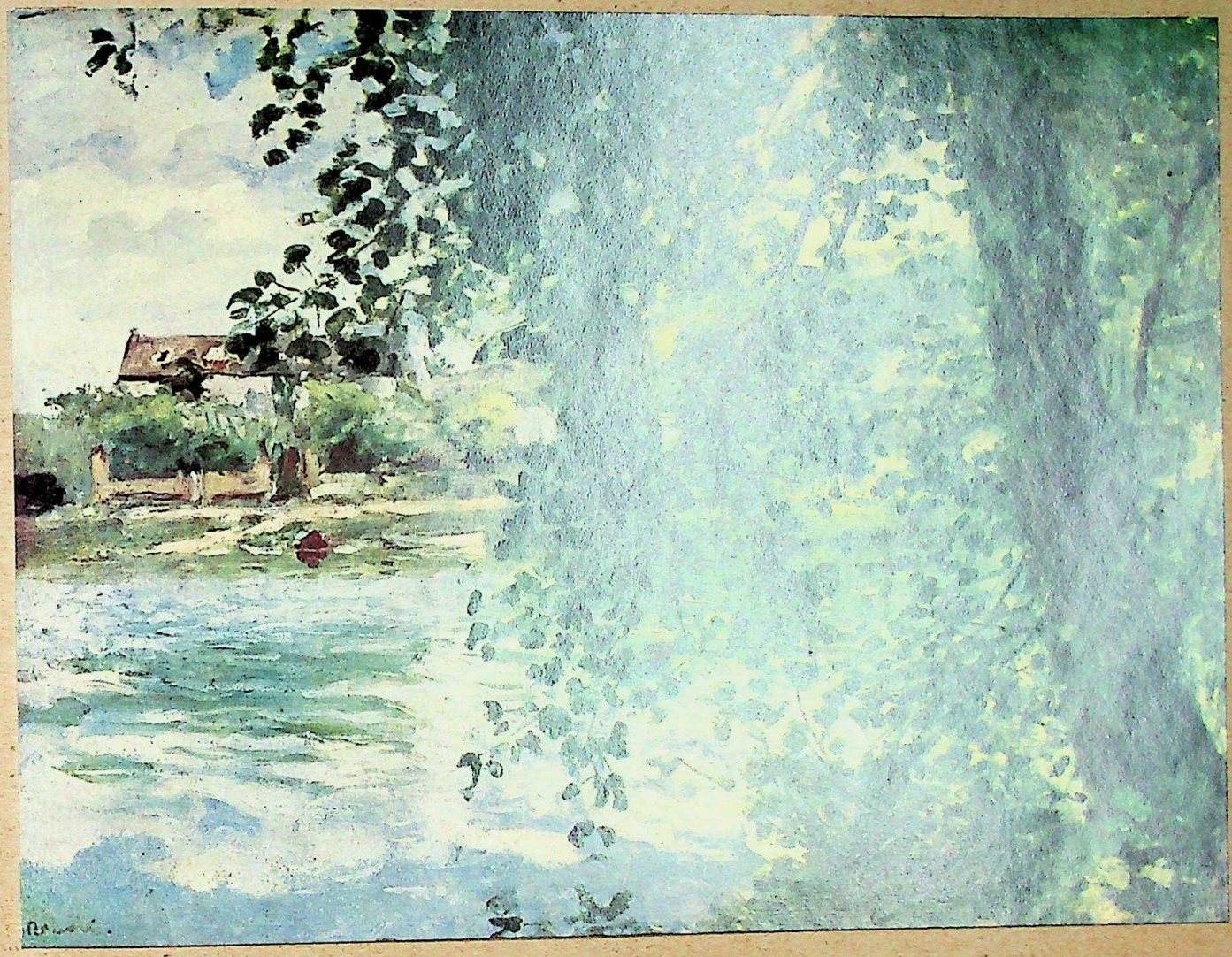
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

92 1888

LA SORTIE DU BAIN

Cleveland, Ohio, U. S. A., Coll. Ralph Mac Coe

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Vers 1887-90
ARBRE PLONGEANT DANS L'EAU
Paris, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1892

BAIGNEUSE ALLONGÉE DE DOS AVEC UN CHAPEAU

(Photo Durand-Ruel)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1891

95 La Leçon de musique
(Photo Durand-Ruel)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,
LUCKNOW.

Vers 1894-95

JEAN RENOIR JOUANT AVEC GABRIELLE ET UNE FILLETTE

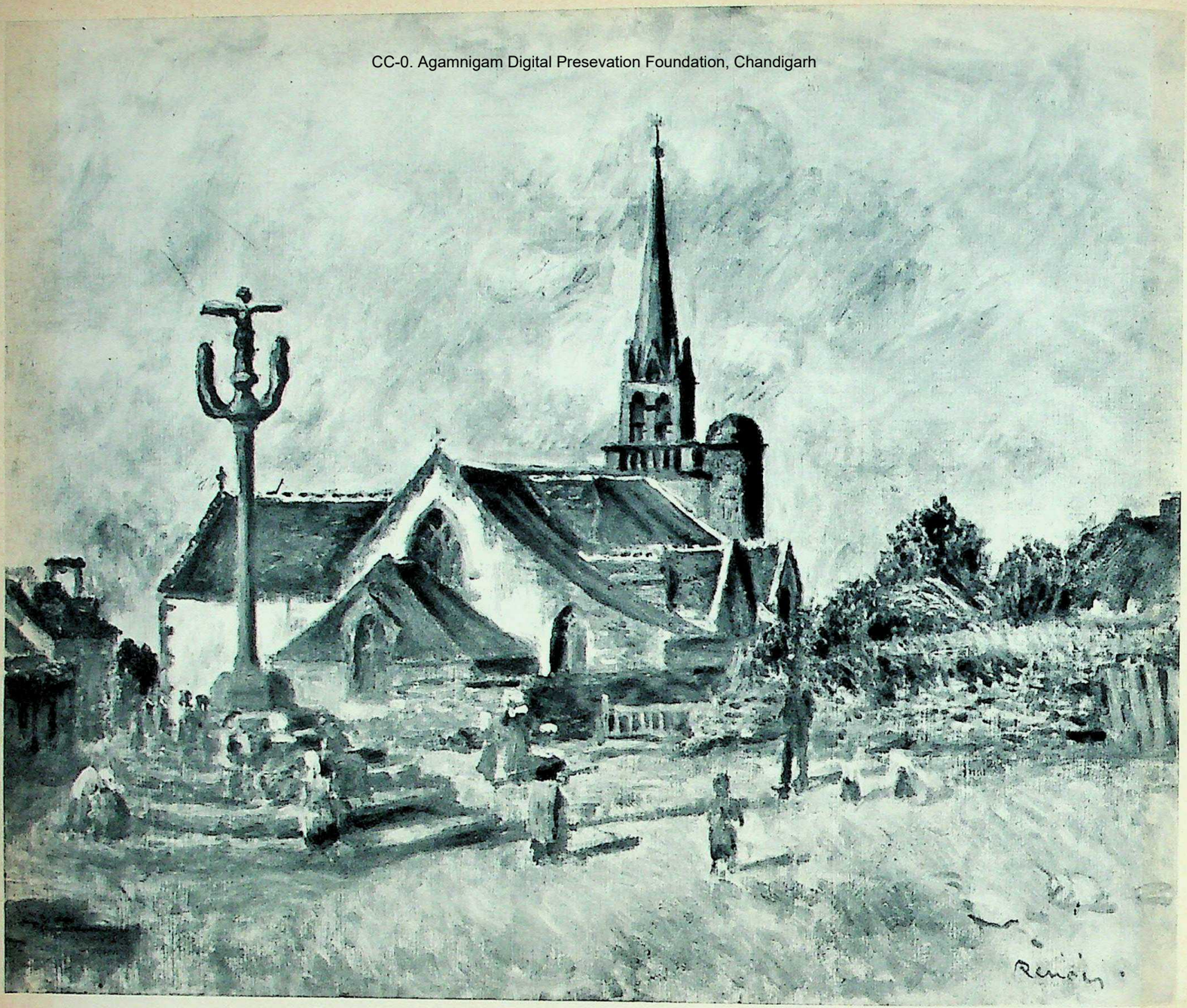
New York, Coll. Mrs H. Harris Jonas

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1892
LE CROQUET
(Photo Durand-Ruel)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



98 1892
PRÈS DE PONT-AVEN
Collection Durand-Ruel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

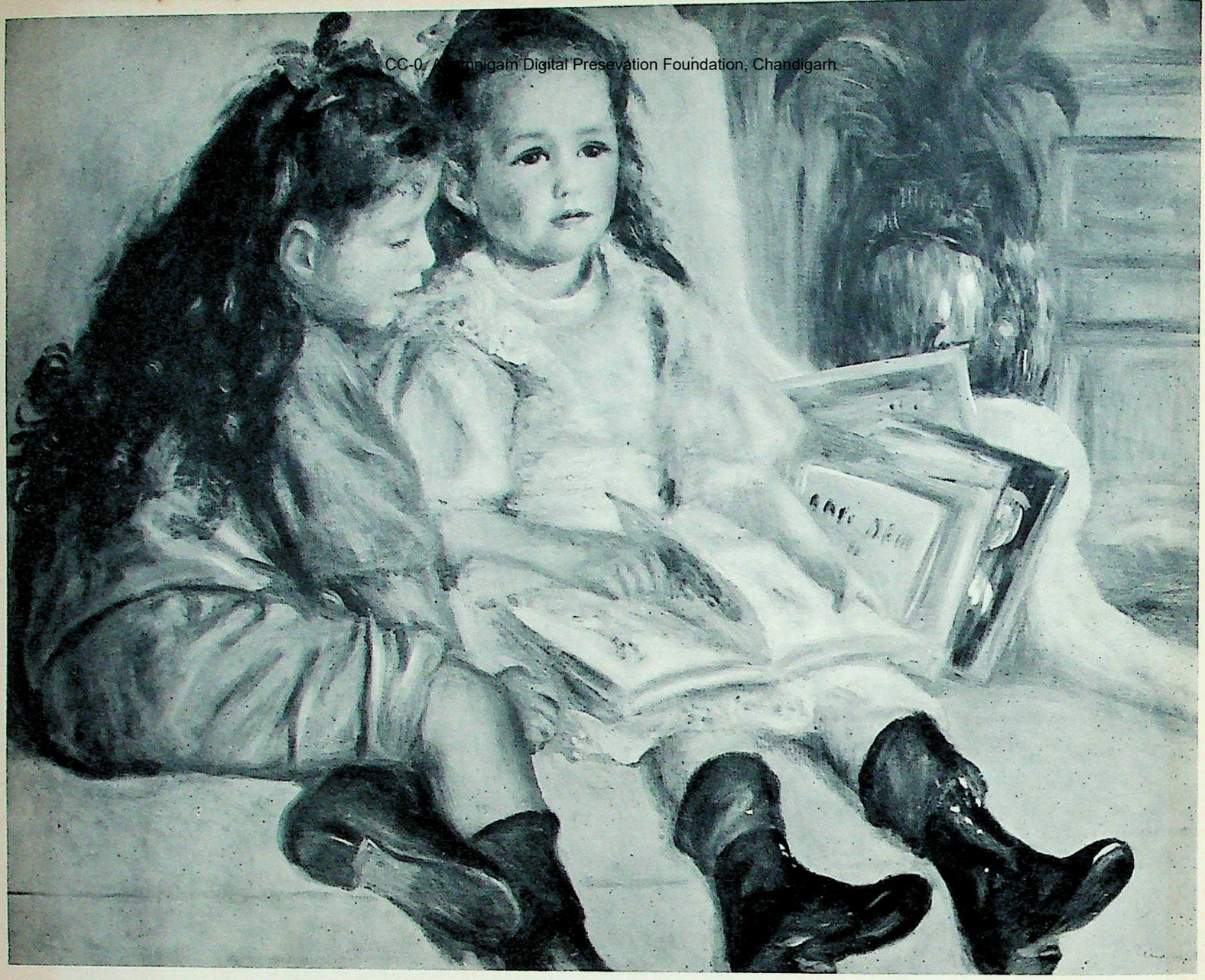
Vers 1890-95
DANS LA PRAIRIE
New York, Anc. Coll. Lewisohn

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1890
TROIS JEUNES FILLES EN PROMENADE
Collection particulière

CC-0. Panjab Digital Presevation Foundation, Chandigarh



101 1895
LES ENFANTS DE MONSIEUR CAILLEBOTTE
Paris, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1897

JOUEUSE DE GUITARE

Paris, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1895
PAYSAGE
Paris, Collection Durand-Ruel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

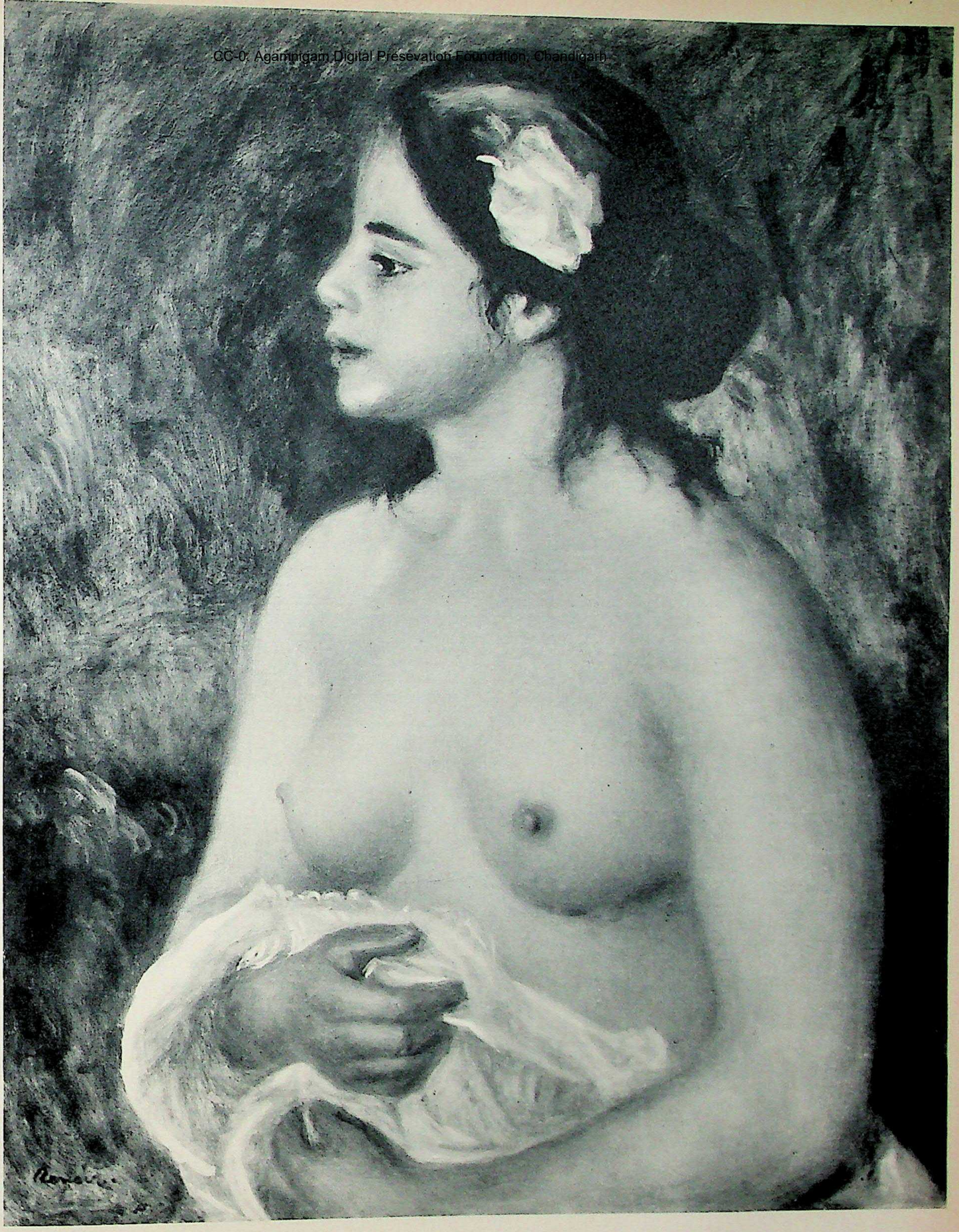
104

1899

LE LEVER

Merion, U. S. A., Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



1899
LA SICILIENNE
Oslo, Collection J. P. Stang

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

106 Vers 1900
LE JEUNE HOMME A L'ŒILLET
Ancienne collection G. Viau

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1895

FEMME EN CHAPEAU

Kobé, Coll. Prince Matsukata

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1898
LE DÉJEUNER A BERNEVAL
Anc. Coll. Durand-Ruel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

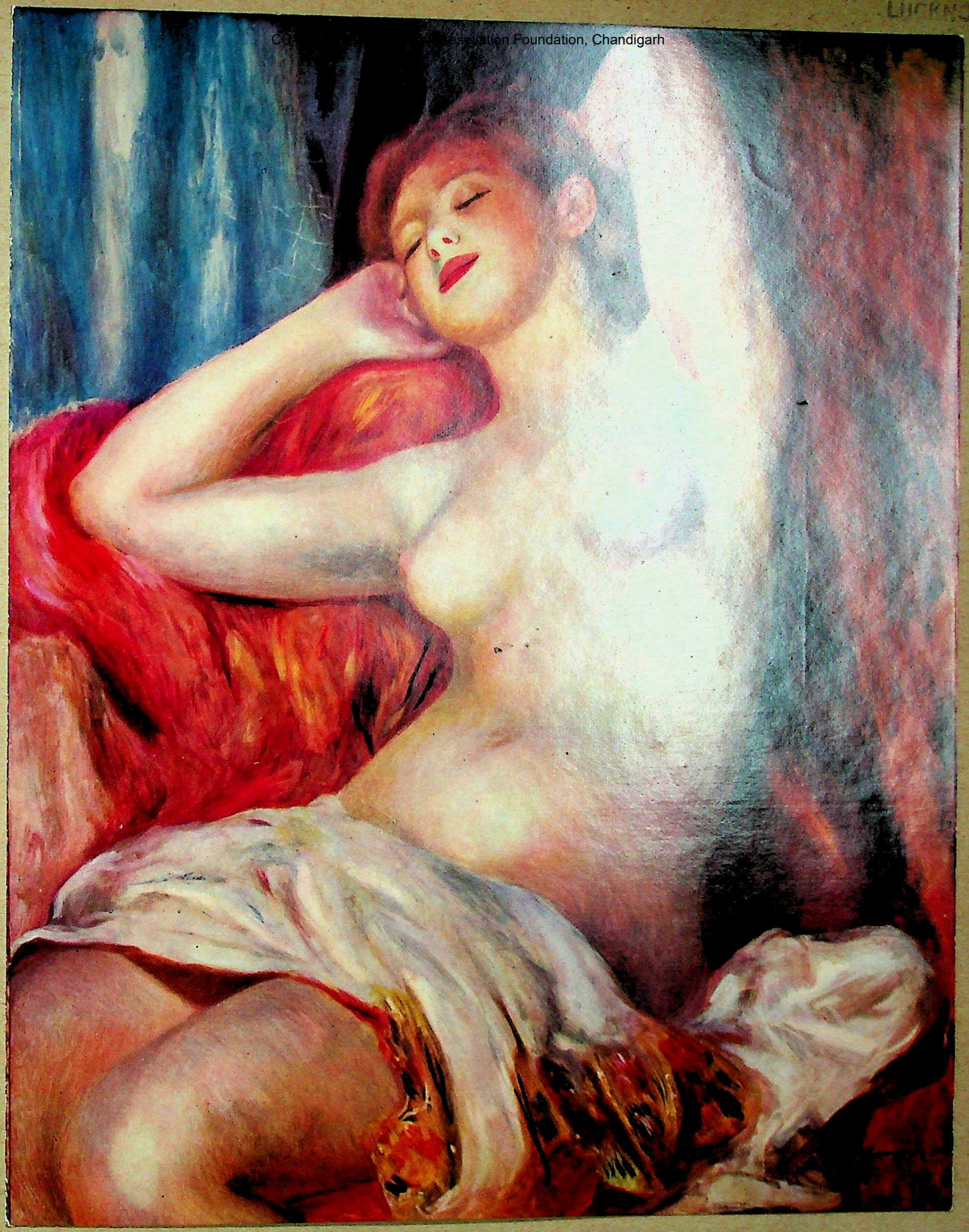
109 1896

LA FAMILLE DE L'ARTISTE

Merion, U. S. A., Barnes Foundation

LUCKNOW

CC-0. Kashmir Research Institute, Srinagar. Digitized by eGangotri Foundation, Chandigarh



1897
BAIGNEUSE ENDORMIE
Winterthur, Collection Oscar Reinhart

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1898

PORTRAIT DE JEAN RENOIR TENANT UN CERCEAU

New York, Coll. de Mrs Abram Eisenberg

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1894

112 BERTHE MORISOT ET SA FILLE

Paris, Collection E. Rouart

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1897

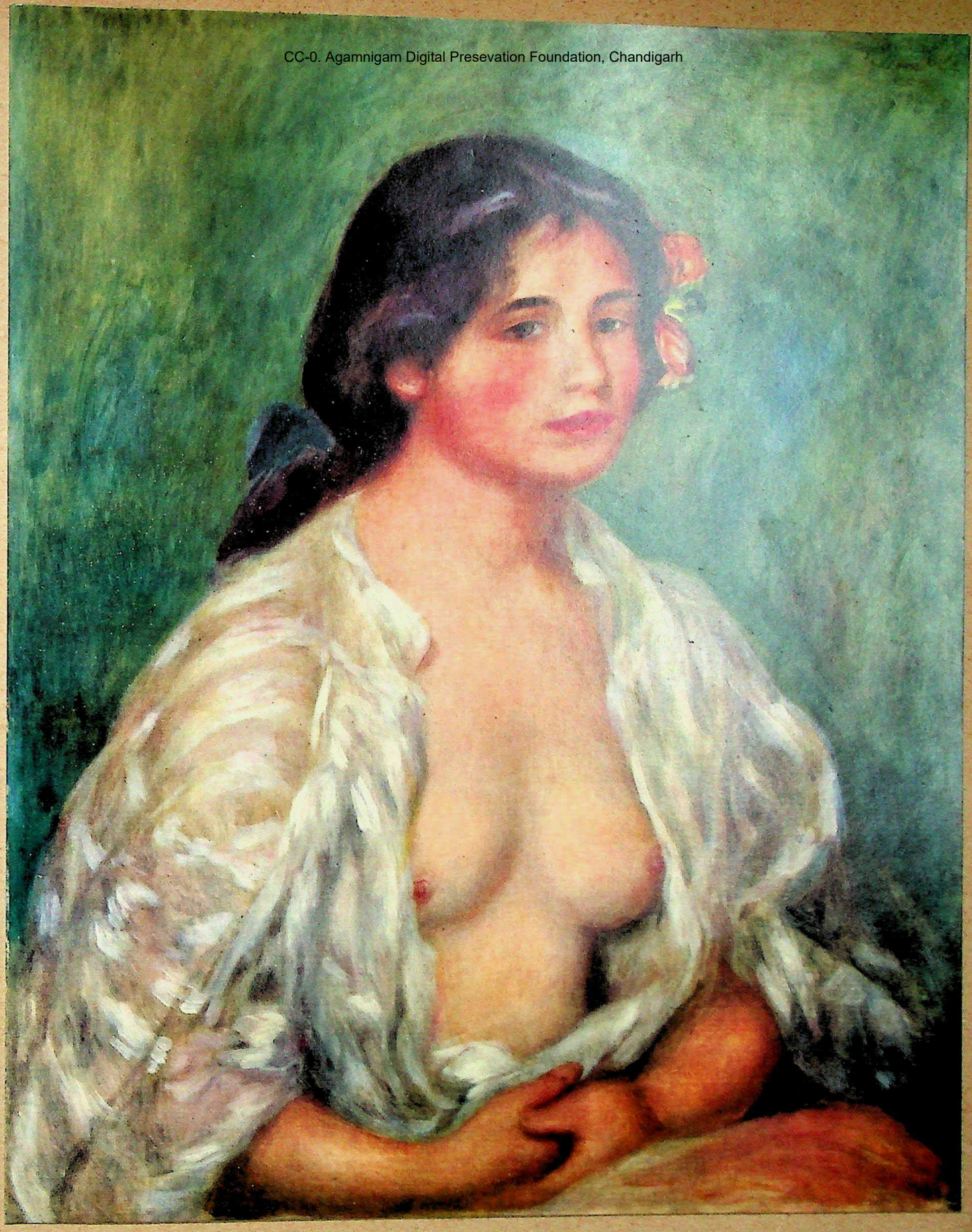
JEUNE FILLE AU MÉTIER : MLLE CHRISTINE LEROLLE

Paris, Collection Durand-Ruel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

114. 1903
LE JARDIN D'ESSOYES
Paris, Collection Philippe Gangnat

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Vers 1905
GABRIELLE A LA BLOUSE ENTR'OUVERTE
Paris, Collection Durand-Ruel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

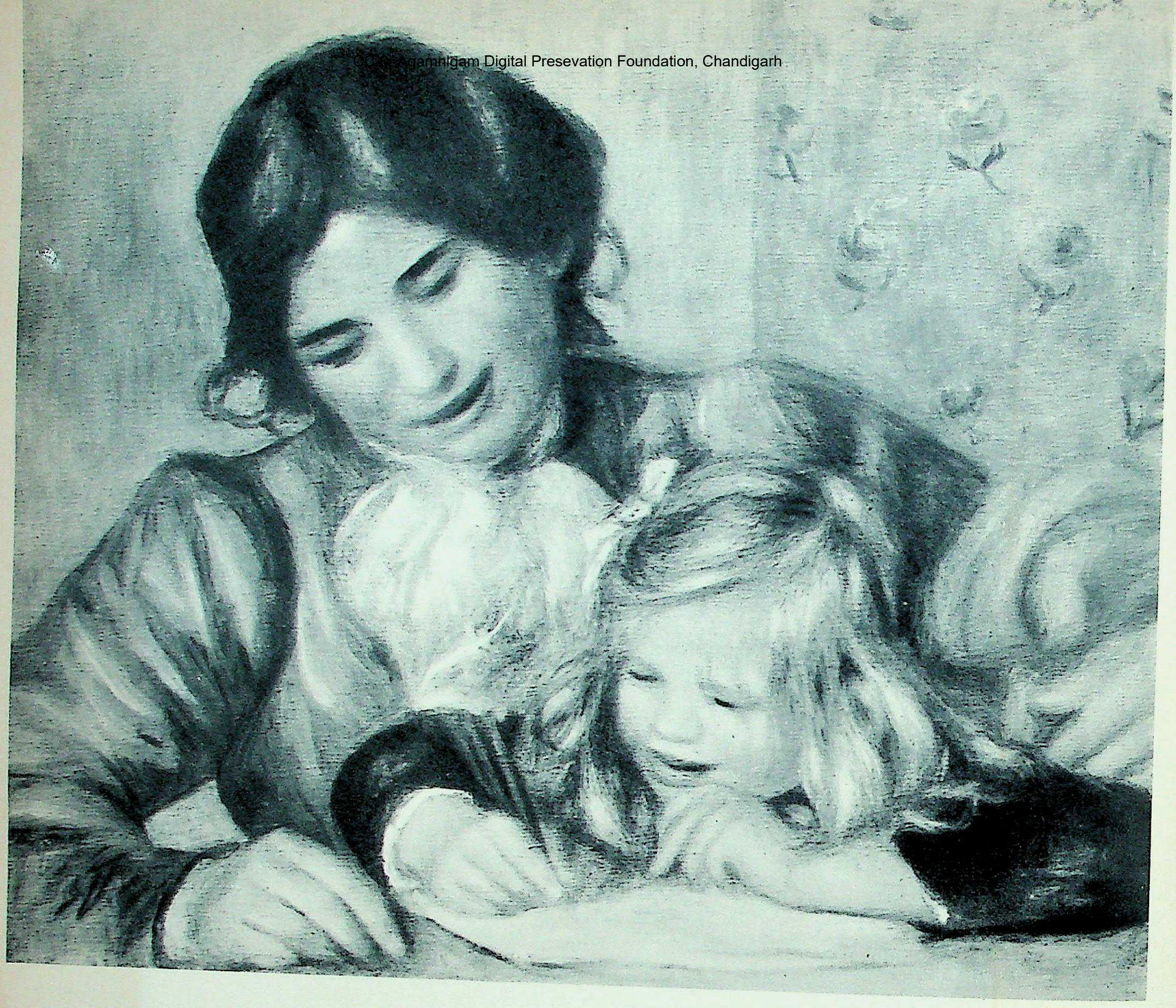
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1902

LE PIERROT BLANC

Paris, Collection de Madame Paul Guillaume

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

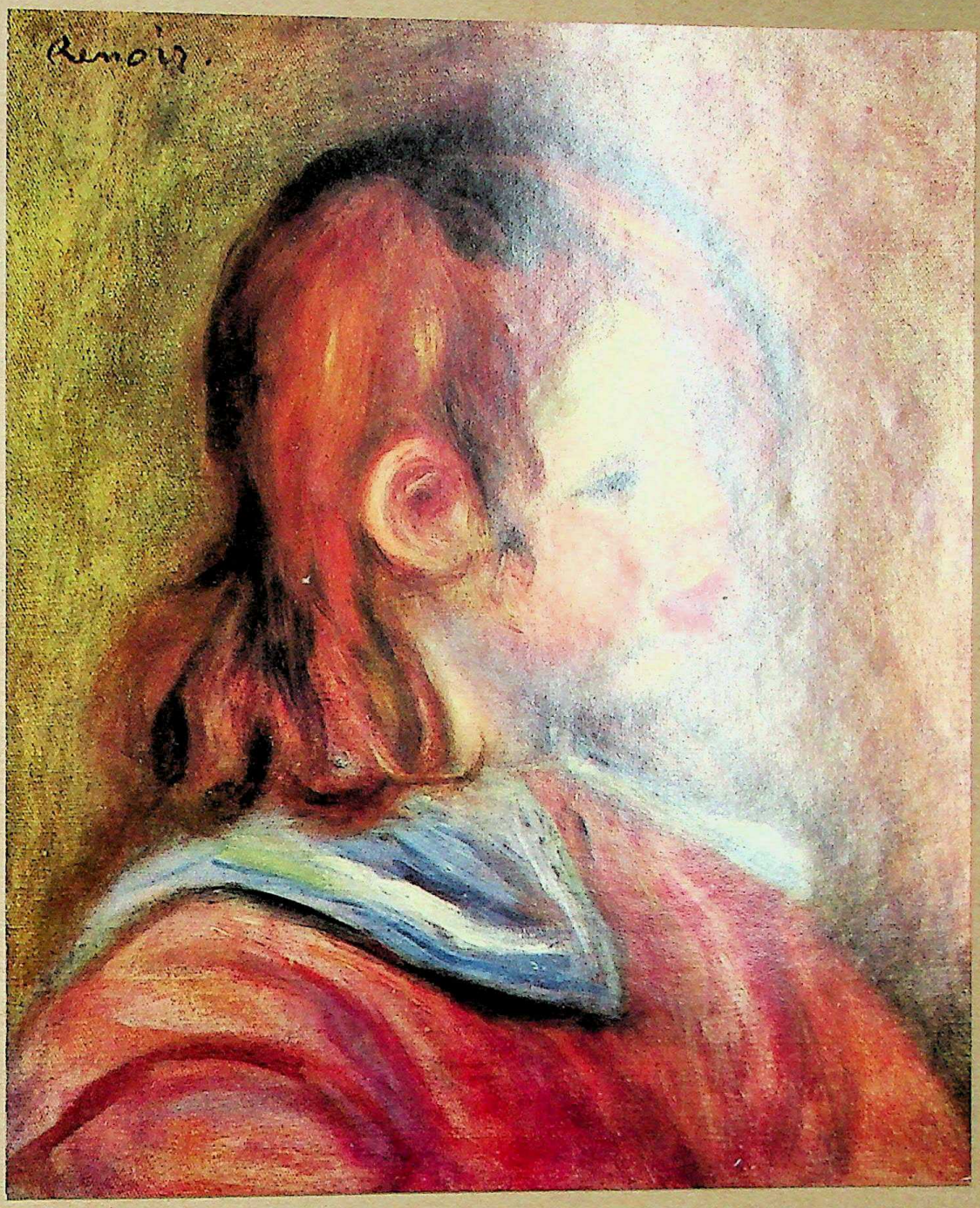


117 Vers 1906

La Leçon d'écriture de Coco

Merion, U. S. A., Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Vers 1904
PORTRAIT DE COCO
Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

Vers 1900
BEAULIEU : PAYSAGE
Paris, Collection Durand-Ruel

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

120 Vers 1904-06
GRANDE BAIGNEUSE AU CHAPEAU
Suisse, Collection particulière

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1904
LA BOULANGÈRE
Paris, Anc. Collection Henry Bernstein

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1901
La Source
Merion, U. S. A., Barnes Foundation

State Museum,
LUCKNOW.
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1909

123 DANSEUSE AU TAMBOURIN

Paris, Collection Philippe Gangnat

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1908

LA MAISON DE LA POSTE A CAGNES

Paris, Ancienne Collection Gangnat

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

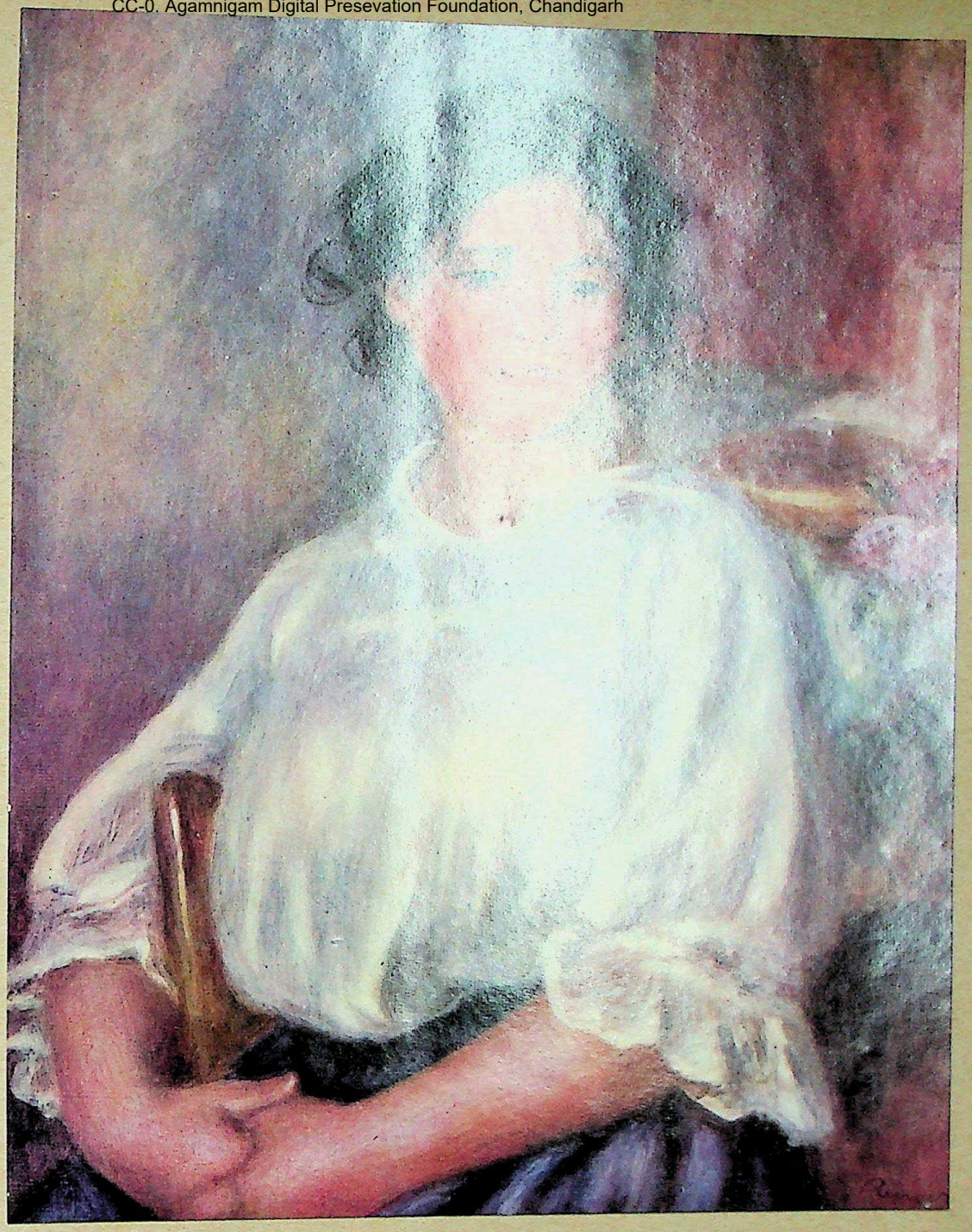
125

1911

JEUNE PATRE AU REPOS (PORTRAIT)

Providence, U. S. A., École de dessin de Rhode Island

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1909
GABRIELLE ASSISE SUR UNE CHAISE
Paris, Musée du Louvre

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1910

COCO ET LES DEUX SERVANTES

Paris, Collection Philippe Gangnat

CC-0. Agamkalan Digital Preservation Foundation, Chandigarh

128 1911
PORTRAIT DE MADAME J. DURAND-RUEL
Paris, Collection Durand-Ruel

CC-0. Agamnicam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1912
PORTRAIT DE MADAME DE GALÉA
Paris, Collection de Madame de Galéa

1907

La Maison de la poste a Cagnes

Paris, Anc. Collection Maurice Gangnat

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

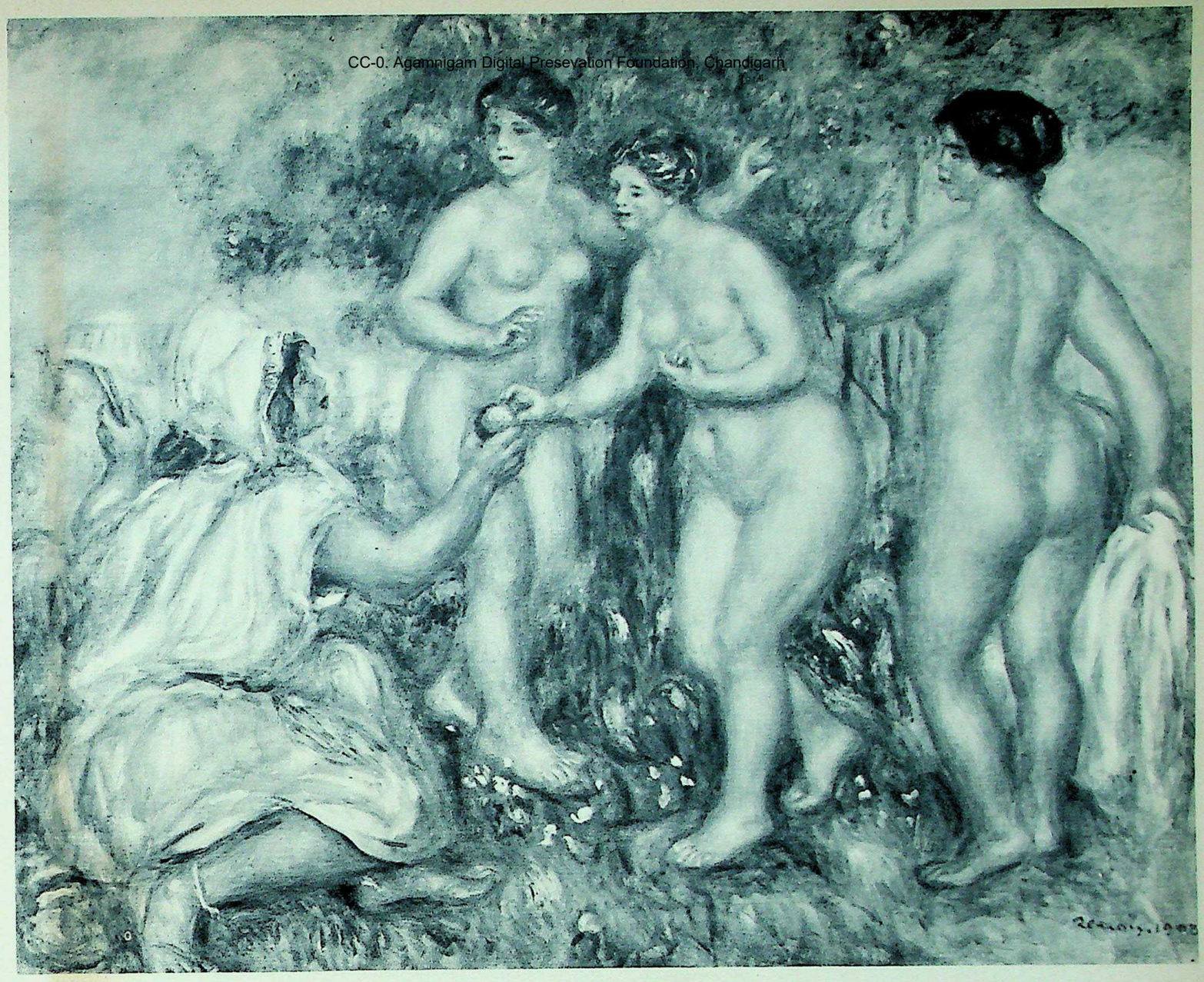
1907
LA MAISON DE LA POSTE A CAGNES
Paris, Coll. Philippe Gangnat

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,
Lucknow.

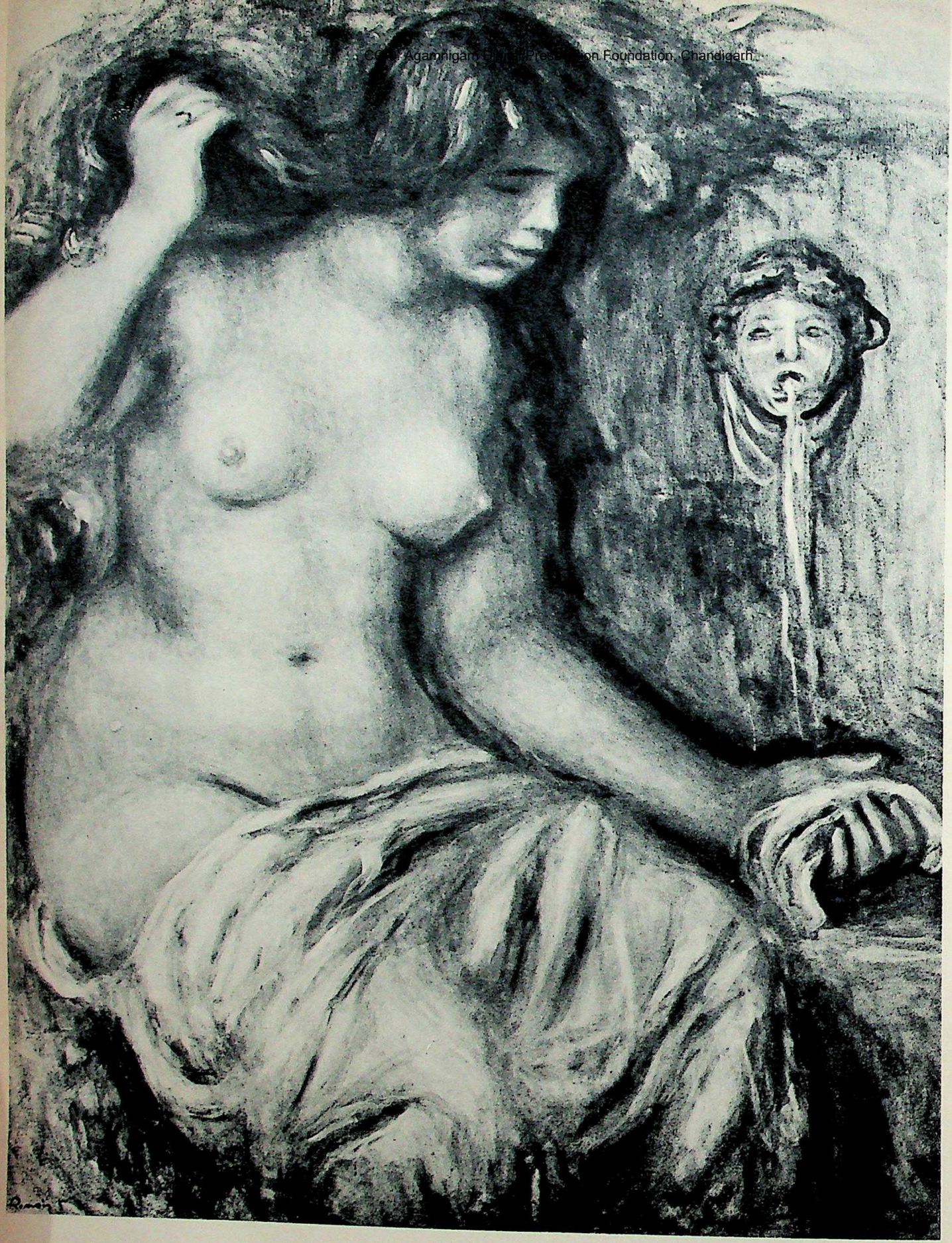
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



1908
LE JUGEMENT DE PARIS
Oslo, Collection Halvorsen

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



133 Vers 1910

NU A LA FONTAINE

New York, Coll. Paul Rosenberg

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1916

DEUX BAIGNEUSES

Paris, Collection J. et G. Bernheim jeune

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

135 1917
AMBROISE VOLLARD EN TORÉRO
Paris, Anc. Coll. Ambroise Vollard

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

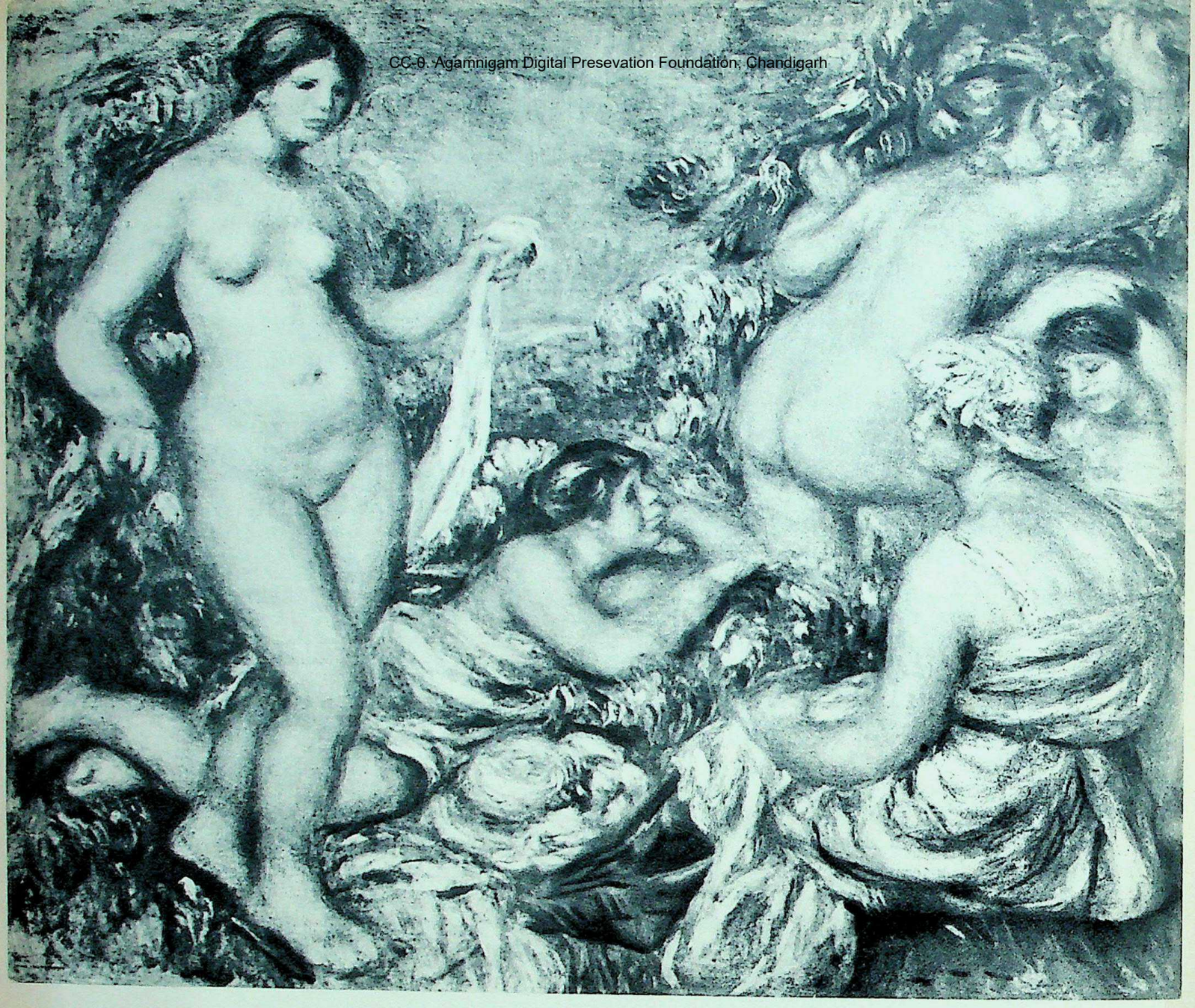
1914
MADAME TILLA DURIEUX
New York, Collection Stephen C. Clark

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Vers 1910
DÉDÉE
Anc. Collection Prince de Wagram

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



138 Vers 1915

GROUPE DE BAIGNEUSES

Merion, U. S. A., Barnes Foundation

CC-0. Adobe Digital Preservation Foundation, Chandigarh

Vers 1912
BAIGNEUSE A MI-CORPS
Berne, Collection Hahnloser

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1919
FEMME A LA GUITARE
Paris, Coll. particulière

CC-0. Panini Digital Presevation Foundation, Chandigarh.

141 Vers 1917

ODALISQUE

Merion, U. S. A., Barnes Foundation

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

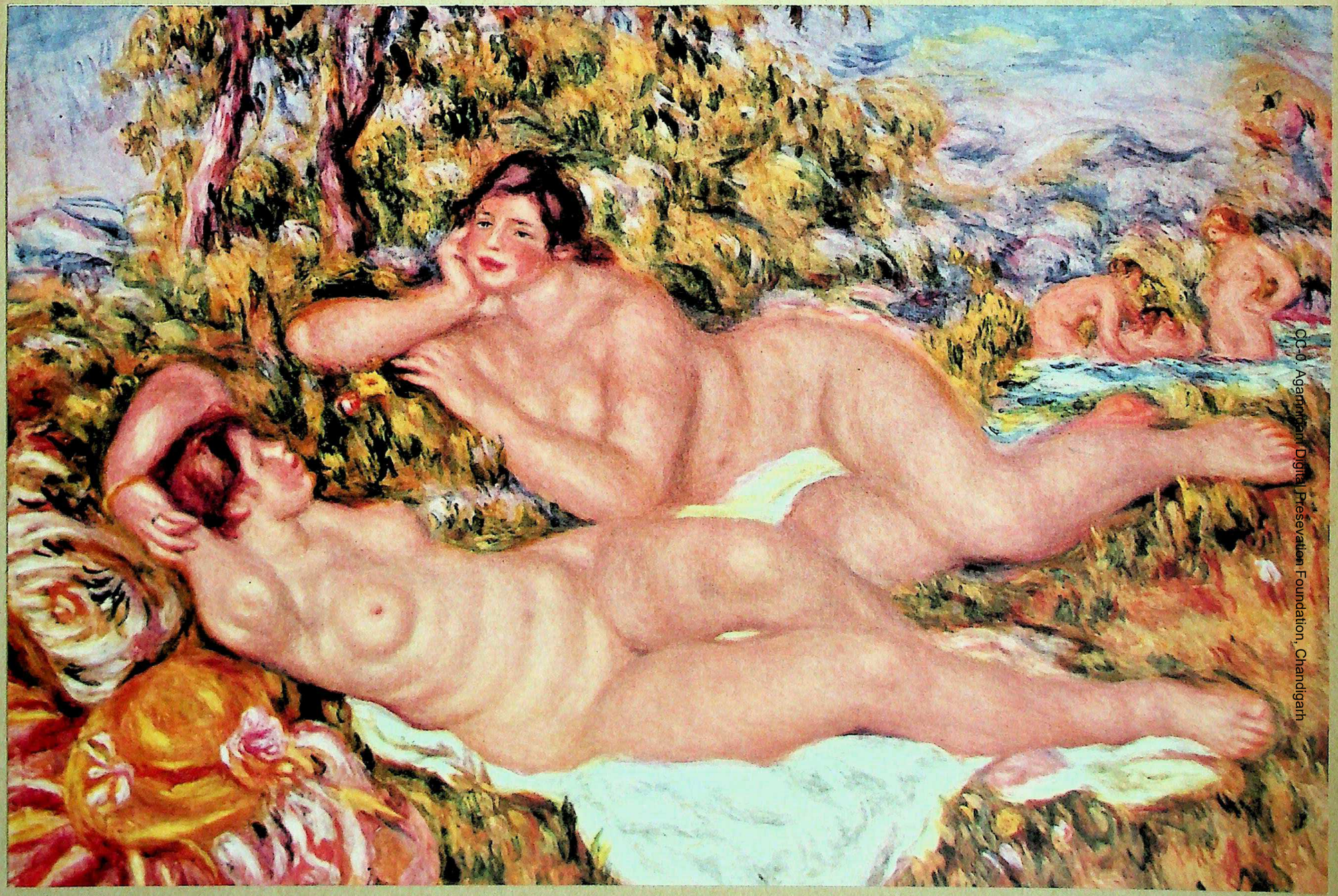
1919
LE CONCERT
New York, Collection Paul Rosenberg

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

143 Vers 1917

DANSEUSE NUE AU TAMBOURIN

Dessin. *Paris, Collection G. Maratier*



CC-0. Agamnoorani Digital Preservation Foundation, Chandigarh

1919
LE REPOS APRÈS LE BAIN
Paris, Musée du Louvre

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

NOTES ET DOCUMENTS

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

JUGEMENTS, PRÉCEPTES ET BOUTADES

LES LIVRES - LA MUSIQUE

« Mes amis ont voulu de tout temps me faire avaler un tas de choses, mais à la fin on se rebiffe, n'est-ce pas? (73)

DUMAS FILS

En souvenir sans doute du plaisir goûté dans sa jeunesse à lire Alexandre Dumas, il avait gardé pour lui une véritable admiration et se faisait relire par Gabrielle « La Dame de Montsoreau » : « *Quel chef-d'œuvre!* »

— *Mais je déteste tout ce qu'a fait le fils, et* La Dame aux Camélias, *plus que tout le reste. J'ai toujours eu horreur de la pouffiasse sentimentale.* (73)

FLAUBERT

— *Il avait l'air d'un capitaine en retraite qui serait devenu placier en vins... « Madame Bovary » c'est l'histoire d'un crétin dont la femme veut devenir quelque chose, et, quand on a lu ces trois cents pages, on ne peut s'empêcher de se dire à soi-même: mais je me fous de tous ces gens-là!* (73)

« LES FLEURS DU MAL »

— *Un des livres que je déteste le plus... Si vous aviez entendu comme moi, n'était-ce pas Mounet-Sully? réciter dans le salon de Madame Charpentier « la Charogne », et toutes ces dindes autour, qui en bavaient..* (73)

HUGO

— *Il faudrait être fou pour dire qu'Hugo n'a pas de génie... la haine que j'ai contre cet homme tient à ce que c'est lui qui a déshabitué les Français de parler simplement.* (73)

ZOLA

Il s'imagine avoir peint le peuple en disant qu'il sent mauvais. (73)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MALLARMÉ

Renoir dont la peinture est si peu intellectuelle, avait une grande admiration pour Mallarmé :

— J'avais tant de plaisir à le voir ! Car si je n'ai jamais compris grand-chose à ce qu'il écrivait, quel régal de l'entendre parler. (73)

Le jour de l'enterrement de Mallarmé quelques uns des invités s'inquiétaient de l'heure d'un train qui pût les ramener à Paris : *— Mais, restons encore, répondit Renoir, ce n'est pas tous les jours qu'on enterre Mallarmé.* (74)

WAGNER

J'ai beaucoup aimé Wagner. Je m'étais laissé prendre à cette espèce de fluide passionné que je trouvais dans sa musique ; mais, un jour, un ami m'a conduit à Bayreuth, et dois-je dire que je me suis royalement rasé ? Les cris des walkyries, c'est très bien pour commencer, mais, si cela doit durer six heures de suite, c'est à devenir fou...

Je préfère décidément la musique italienne ; c'est moins « pion » que la musique allemande, Beethoven lui-même a parfois un côté « professeur » qui m'horripile. Et encore, rien ne vaut un petit air de Couperin ou de Grétry, n'importe quoi, de la vieille musique française. Voilà qui est bien « dessiné » ! (73)

LES PEINTRES

BOUCHER

La « Diane au Bain » de Boucher est le premier tableau qui m'ait empoigné, et j'ai continué toute ma vie à l'aimer, comme on aime ses premières amours encore que l'on se soit acharné à me dire que ce n'était pas cela qu'il fallait aimer, que Boucher n'avait jamais été qu'un simple décorateur. Un décorateur, comme si c'était une tare ! En réalité, Boucher est l'un des hommes ayant le mieux compris le corps de la femme. Il a fait des fesses jeunes, des petites fossettes juste ce qu'il faut (73)

COROT

Corot était toujours entouré d'une cour d'imbéciles et comme je ne voulais pas me trouver pris là-dedans, je l'aimais de loin. (75)

J'eus le bonheur de me trouver, un jour, en sa présence ; je lui parle de la difficulté que j'avait à travailler dehors : « C'est que, me répondit-il, dehors, on ne peut jamais être sûr de ce que l'on fait. Il faut toujours repasser par l'atelier. » Et cela n'a pas empêché Corot de rendre la nature avec une réalité qu'aucun « impressionniste » n'a jamais su atteindre ! Ces tons de pierre de la cathédrale de Chartres, ces briques rouges des maisons de la Rochelle, ce que j'ai peiné à essayer de rendre ça comme il le rendait, lui !

...Ce que j'aime tant dans Corot, c'est qu'il vous donne tout avec un bout d'arbre. (73)

COURBET

Parlant de Courbet, dont l'influence marqua si fortement ses débuts :

— Il y a un mot qui revient toujours, quand on parle de Courbet : « Comme c'est fort ! »... Mais moi, voyez-vous, j'aime mieux une assiette d'un sou, avec trois jolis tons dessus, que des kilomètres d'une peinture archi-forte... et embêtante... (73)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

DELACROIX

Par nature, évidemment, je suis porté vers Delacroix... « Les Femmes d'Alger », il n'y a pas de plus beau tableau au monde. Comme ces femmes sont vraiment des Orientales... Celle qui a une petite rose dans les cheveux... Et la négresse ! C'est tellement un mouvement de négresse ! Ce tableau sent la pastille du sérail ; quand je suis devant çà, je m'imagine être à Alger. (73)

INGRES

Un jour, à la Bibliothèque Nationale, — j'avais douze à treize ans et j'étais apprenti chez mon patron le faïencier, — je remarquai, dans un groupe, un homme court, rageur, en train de faire le portrait de l'architecte : c'était Ingres. Il avait à la main un bloc de papier, faisait un croquis, le jetait, en recommençait un autre, et enfin, d'un seul coup, il fit un dessin aussi parfait que s'il y eût travaillé huit jours !

...Ingres, chose curieuse, c'est lorsqu'il se laisse trop emporter par sa passion qu'il peut sembler friser l'imbécilité. Ainsi, dans « Francesca di Rimini », il a voulu mettre tellement de passion dans l'attitude du jeune homme, qu'il lui a démesurément allongé le cou. Et Dieu sait s'il savait dessiner un cou !.. Le cou de « Madame Rivière » au Louvre !.. Eh bien, dans « Roger et Angélique », le cou de la femme... c'est au point que les gens vous diront : « Mais cette femme a un goître ! » C'est qu'Ingres lui a tellement repliée la tête en arrière pour faire voir la douleur, qu'il lui a dérangé les muscles du cou ! Et l'on vient, après cela vous dire qu'il peignait sans passion.

Je vous disais que « Madame de Sénones » était son chef-d'œuvre. Mais il y a aussi « La Source » : quelle chose délicieuse. Voilà des petits seins qui sont jeunes, et ce ventre, et ces pieds, et cette tête qui ne pense à rien ! (73)

LA TOUR

...C'est tout de même rigolo, un peintre qui n'aimait pas faire les mains ! (73)

MANET

Courbet, c'était encore la tradition. Manet, c'est une ère nouvelle de la peinture. (73)

GUSTAVE MOREAU

Dire qu'on a pris çà au sérieux, un peintre qui n'a jamais su seulement dessiner un pied ! Le mépris du monde qu'il avait, et qu'on a tant vanté, moi, j'appelle cela de la paresse. Mais c'était un homme rudement malin, allez, d'avoir imaginé, pour prendre les Juifs, de peindre avec des couleurs d'or... (73)

CARPACCIO

Ma grosse surprise, à Venise, fut la découverte de Carpaccio, un peintre de couleurs fraiches et gaies. C'est un des premiers qui ait osé faire des gens se promenant dans la rue. Je me souviens notamment d'un de ses tableaux où il y a un dragon qui semble être au bout d'une ficelle, comme une tarasque de carnaval, un de ces dragons qu'on s'attend à voir donner la patte... Et ce « Saint-Georges » qui baptise les Gentils, au milieu de gens qui jouent de la grosse caisse et du trombone !.. Carpaccio a du prendre ses modèles à la foire !

Mais si son tableau des « Deux courtisanes », une fort belle chose, est la reproduction fidèle des mœurs de son époque, elles ne devaient pas rigoler tous les jours, les courtisanes de ce temps-là ! (73)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

GOYA

« La famille royale » de Goya, à elle seule, vaut le voyage de Madrid. Quand on est devant çà, est-ce qu'on remarque seulement que le roi a l'air d'un marchand de cochons, et que la reine semble échapper d'un mastroquet, pour ne pas dire plus ! Les diamants dont elle est couverte ! Personne n'a rendu les diamants comme Goya ! Et les petits souliers de satin qu'il vous faisait !

Et ailleurs :

Les petits pieds si admirablement peints, si spirituels des femmes de Goya, me disent toute sa peinture. (73)

RAPHAEL

J'ai beaucoup aimé, au Vatican, l' « Héliodore chassé du temple », de Raphaël. Il y a là des petites flammes innocentes, qui ne brûlent rien du tout, et comme ça suffit bien !

Vous avouerai-je qu'à Florence et à Rome, au milieu de la prodigieuse variété des chefs-d'œuvre que j'ai pu voir, c'est encore la peinture de Raphaël... A Florence, notamment vous dire l'émotion que j'éprouvai en présence de la « Vierge à la Chaise » ! J'étais allé à ce tableau pour rigoler : et voilà que je me trouve devant la peinture la plus libre, la plus solide, la plus merveilleusement simple et vivante qu'il soit possible d'imaginer : des bras, des jambes avec de la chair vraie et quelle touchante expression de tendresse maternelle ! Et lorsque, revenu à Paris je parle à Huysmans de la « Vierge à la Chaise », celui-ci de s'écrier :

— Allons, bon ! encore un qui est pris par le bromure de Raphaël !

Et cet autre, n'est-ce pas Gervex? qui, toujours à propos de mon admiration pour Raphaël :

— Quoi ! vous allez maintenant donner dans l'art pompier?

Les fresques de la Farnésine, aussi, me passionnaient. Vous savez comme la peinture à fresque m'a toujours préoccupé ; et j'avais lu, quelque part, que c'était là un premier essai de fresque à l'huile. En réalité, je n'ai pas besoin de vous dire que, peintes n'importe comment, rien n'est plus délicieux que ces fresques-là (73)

TITIEN

Le Titien ! Il a tout pour lui. D'abord le mystère... une profondeur... Rubens, à côté, est extérieur, c'est de la surface...

« Vénus et l'Organiste », la limpidité de cette viande, on a envie de caresser çà ! Comme on sent devant ce tableau toute la joie du Titien à peindre... Quand je vois, chez un peintre, la passion qu'il a ressentie à peindre, il me fait jouir de sa propre jouissance. J'ai vécu vraiment une seconde vie, avec cette jouissance que me donne la vue d'un chef-d'œuvre ! (73)

TURNER

— Vous appelez çà « lumineux », vous? Ces couleurs toutes pareilles à celles dont les confiseurs se servent pour colorer leurs nougats et leurs acidulés !.. (73)

VELAZQUEZ

Ce que j'aime tant, dans ce peintre, cette aristocratie qu'on retrouve toujours, dans le moindre détail, dans un simple ruban... Le petit ruban rose de l'Infante Marguerite, tout l'art de la peinture est là dedans ! Et les yeux, la chair près des yeux, quelles jolies choses ! Pas l'ombre de sentiment, de sensiblerie.

...Encore une chose, dans Velazquez, qui me ravit : cette peinture qui respire la joie que l'artiste a eue à peindre ! (73)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

LES GRANDES HARMONIES

« J'ai le soleil perpétuel et je puis effacer et recommencer tant que je veux. Il n'y a que çà qui apprend. J'ai beaucoup étudié le Musée de Naples : les peintures de Pompéï sont extrêmement intéressantes à tous les points de vue, aussi je reste au soleil non pas pour faire des portraits en plein soleil, mais en me chauffant et en regardant beaucoup, j'aurai je crois gagné cette grandeur et cette simplicité des peintres anciens. Raphaël qui ne travaillait pas dehors avait cependant étudié le soleil car ses fresques en sont pleines. Ainsi, à force de voir le dehors, j'ai fini par ne plus voir que les grandes harmonies, sans plus me préoccuper des petits détails qui éteignent le soleil au lieu de l'enflammer. » (76)

IL Y A ASSEZ DE CHOSES EMBÊTANTES DANS LA VIE...

Pour moi, un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui, jolie ! Il y a assez de choses embêtantes dans la vie pour que nous n'en fabriquions pas encore d'autres.

Je sais bien qu'il est difficile de faire admettre qu'une peinture puisse être de la très grande peinture en restant joyeuse. On ne prend pas au sérieux les gens qui rient. (75)

ON APPREND A PEINDRE AU LOUVRE...

C'est au Musée qu'on apprend à peindre... Chacun chante sa chanson s'il a de la voix. Lorsque je dis qu'on apprend au Louvre, je n'entends pas qu'on aille gratter les vieux vernis des tableaux pour chiper les trucs et recommencer Rubens ou Raphaël. On doit faire la peinture de son temps. Mais c'est là, au Musée, qu'on prend le goût de la peinture, que la nature ne peut pas seule nous donner. (75)

L'IRRÉGULARITÉ

Prenez une colonnade gothique dont le motif est une feuille de chou ; eh bien ! je vous défie de trouver une seule feuille qui soit juste en face de l'autre et tournée pareillement. De même, pour les colonnes : aucune n'est jamais tout à fait en face de l'autre, ni exactement pareille. Pas un architecte moderne, à commencer par Viollet-le-Duc, n'a compris que l'esprit du gothique c'est l'irrégularité. Il ont mieux aimé décidé que ceux-là ne savaient pas. J'ai fait, un jour, pouffer de rire un tas d'architectes en leur disant que le Parthénon était l'irrégularité même. J'avais dit ça au hasard, mais je sentais bien qu'il ne pouvait en être autrement. J'ai vu, plus tard, que j'étais dans le vrai. Mais jamais un architecte ne voudra admettre que la régularité doit être dans l'œil, et non dans l'exécution. Il y a, à Rome, une église neuve Saint-Paul qui est ignoble parce que les colonnes sont faites au tour. Quand on voit des colonnes semblables au Parthénon, on est transporté de leur régularité, mais, si l'on s'approche, on s'aperçoit qu'il n'y a pas deux colonnes pareilles. Cette irrégularité, on la retrouve dans tous les primitifs, même en Chine et au Japon. C'est l'esprit moderne et les professeurs qui ont inventé la régularité au compas... (73)

AUJOURD'HUI NOUS AVONS TOUS DU GÉNIE...

Le progrès en peinture, certes non, je ne l'admets pas ! Aucun progrès dans les idées, et aucun, non plus dans les procédés. Tenez, j'ai voulu, un jour, changer le jaune de ma palette ; eh bien ! j'ai pataugé pendant dix ans. Au total, la palette des peintres d'aujourd'hui est restée la même que celle des peintres de Pompéï, en passant par Poussin, Corot et Cézanne ; je veux dire qu'elle ne s'est pas enrichie. Les anciens employaient les terres, les ocres, le noir d'ivoire, avec lesquels on peut tout faire. On a bien essayé d'ajouter quelques autres tons ; mais comme facilement on aurait pu s'en passer ! Ainsi, je vous ai parlé de la grande trouvaille qu'on a cru faire en substituant le bleu et le rouge au noir ; mais combien ce mélange est loin de donner la finesse du

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

noir d'ivoire, qui, en outre, n'oblige pas le malheureux peintre à chercher midi à quatorze heures ! Avec une palette restreinte, les peintres anciens pouvaient faire aussi bien qu'aujourd'hui (il faut être poli pour ses contemporains), et à coup sûr, ce qu'ils faisaient était plus solide.

L'objet suprême de l'effort d'un peintre, doit être d'affirmer sans cesse et de perfectionner son métier ; mais ce n'est que par la tradition qu'on peut y arriver. Aujourd'hui, nous avons tous du génie, c'est entendu ; mais ce qui est sûr, c'est que nous ne savons plus dessiner une main, et que nous ignorons tout de notre métier...

Mais, si le métier est la base et la solidité de l'art, il n'est pas tout. Il y a autre chose, dans l'art des anciens, qui rend leurs productions si belles : c'est cette sérénité qui fait qu'on ne se lasse pas de les voir, et qui nous donne l'idée de l'œuvre éternelle. Cette sérénité, ils l'avaient en eux, non pas seulement par l'effet de leur vie simple et tranquille, mais encore grâce à leur foi religieuse. Ils avaient conscience de leur faiblesse, et, dans leurs succès comme dans leurs revers, ils associaient la divinité à leurs actes. Dieu est toujours là, et l'homme ne compte pas. Chez les Grecs, c'était Apollon ou Minerve ; les peintres de l'époque de Giotto prenaient aussi un protecteur céleste. C'est ainsi que leurs œuvres acquéraient cet aspect de douce sérénité qui leur donne ce charme profond et les rend immortelles. (73)

J'AIME PELOTER UN TABLEAU...

Je me bats avec mes figures jusqu'à ce qu'elles ne fassent plus qu'un avec le paysage qui leur sert de fond et je veux qu'on sente qu'elles ne sont pas plates ni mes arbres non plus. Il faut surtout que tout ça reste de la peinture. Et puis zut... il faut trop de choses... J'aime la peinture grasse, onctueuse, lisse autant que possible. C'est pour cela que j'aime tant la peinture à l'huile.

J'ai peint deux ou trois toiles au couteau suivant le procédé cher à Courbet, j'ai peint ensuite au pinceau en pleine pâte. J'y ai peut-être réussi quelques morceaux, mais je ne trouvais pas cela commode pour « revenir ».

Il fallait enlever au couteau ce qui était raté, je ne pouvais pas changer une figure de place, au besoin, après la première séance, sans gratter ma toile.

J'ai essayé de peindre par petites touches, ce qui me permettait mieux de faire passer un ton dans l'autre, mais cette manière produits une peinture rugueuse, et... je n'aime pas beaucoup çà... j'ai mes petites manies, j'aime peloter un tableau, passer la main dessus... (75)

MOI, J'AIME LE VIEUX...

Il y a des gens qui aiment le neuf ; moi, j'aime le vieux. J'aime les vieilles fresques si joyeuses, les anciennes faïences, les tapisseries patinées par le temps... C'est que la patine du temps n'est pas un vain mot ; mais le tout est qu'une œuvre supporte cette patine. Ne peuvent la supporter que les œuvres remarquables. L'art neuf me fatigue... (73)

UNE PETITE POINTE DE NOIR...

Plus je vais, plus j'aime le noir. Vous vous échauffez à chercher, vous mettez une petite pointe de noir d'ivoire : ah ! que c'est beau ! (73)

COMME LA SONNETTE DE LA PORTE DE L'ENTRÉE...

Renoir cherchait à faire vibrer les couleurs comme si chacune se détachait des autres. Walter Pach, critique américain auquel on doit une remarquable étude sur Renoir, publiée au « Scribner's Magazine », nous rapportait à ce sujet, en 1927, un propos de Renoir : « *Quand vous êtes plongé dans le silence et que vous entendez tout à coup la sonnette de l'entrée qui tinte, vous avez l'impression que le bruit est bien plus strident qu'en réalité. Eh bien ! je cherche à faire vibrer une certaine couleur d'une façon aussi intense que la sonnette au milieu du silence* ».

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ÉCRITS DE RENOIR

Nous ne possédons de Renoir qu'un seul écrit signé (77), ce qui ne saurait surprendre, sachant en quelle horreur il tenait la littérature sur l'art. Cette Lettre-Préface *au* Livre de l'Art *de Cennino Cennini fut publiée en* 1911 *dans la réédition du livre par Adrien Mithouard à la Bibliothèque de l'Occident.*

Les deux Lettres au Directeur de l'Impressionniste, *signées « Un Peintre », sont attribuées à Renoir avec certitude. L'une sur l'*Architecture *(N° 2, 14 avril* 1877*) n'est guère qu'une préface à la seconde qui traite de l'*Art décoratif et contemporain *(N° 4, 28 avril* 1877*). Elles furent écrites sur l'insistance de son ami Georges Rivière* (78).

Renoir avait en outre, en 1884, *alors qu'il projetait la fondation d'une assez utopique* Société des Irrégularistes, *rédigé une sorte de mémoire qui fut acquis par le Louvre à la vente Duret le* 22 *février* 1935. (39)

Ces textes ont été souvent cités, mais dans une forme si fragmentaire que nous avons jugé intéressant d'en publier de plus larges extraits.

PRÉFACE AU « LIVRE DE L'ART » DE CENNINO CENNINI (1911)

EXTRAITS

Curieux, dis-je, le livre de Cennini mérite mieux que cette épithète. Il contient beaucoup de *leçons de choses* qui valent plus que des conseils qu'on écoute rarement : il est en outre illustré d'exemples pris dans la vie de contemporains de l'auteur, et cela lui donne la saveur des vieux mémoires qui font revivre en d'autres temps.

Or, un retour de notre esprit vers le passé n'est peut-être pas inutile à l'heure actuelle. S'il faut, en effet, se garder de demeurer figés dans les formes dont nous avons hérité, il ne faut pas non plus, par amour du progrès, prétendre se détacher complètement des siècles qui nous ont précédés.

Le traité de Cennini n'est pas seulement un manuel technique, c'est aussi un livre d'histoire qui ne nous parle ni de batailles ni d'intrigues de cour, mais qui nous initie à la vie de ces ouvriers d'élite par qui l'Italie, comme la Grèce et la France avec les leurs, a acquis la gloire la plus pure.

Il faut y insister, c'est l'ensemble des œuvres laissées par de nombreux artistes oubliés ou inconnus qui fait la grandeur d'un pays et non l'œuvre originale d'un homme de génie. Celui-ci, isolé parmi ses contemporains, ne peut, le plus souvent, être enserré dans des frontières ou dans une époque : il les dépasse...

Ceux à qui le maître italien s'adressait n'avaient pas tous du génie, mais ils restaient toujours de merveilleux ouvriers...

...[Votre père] n'ignorait pas que les grands ensembles décoratifs des maîtres italiens ne sont pas l'œuvre d'un seul homme, mais celle d'une collectivité, d'un *atelier*, que l'esprit du maître animait. C'est une pareille collaboration qu'il espérait voir renaître pour enfanter de nouveaux chefs-d'œuvre...

Pour les peintres du temps de Cennini la gloire d'avoir réalisé une belle œuvre tenait lieu de salaire : ils travaillaient pour gagner le Ciel, et non pour faire fortune. En outre, au temps de Cennini, on décorait les temples, aujourd'hui on décore les gares de chemin de fer : il faut bien convenir que nos contemporains sont, pour la source de leur inspiration, moins bien partagés que leurs devanciers. Mais, par dessus tout, existait la condition essentielle pour réaliser des œuvres collectives, celle qui leur donne l'unité : les peintres possédaient le même métier. Ce métier que nous ne connaissons jamais entièrement, parce que personne ne peut plus nous l'apprendre depuis que nous nous sommes émancipés des traditions.

Or, ce métier des peintres de la Renaissance italienne, il était le même aujourd'hui que celui de leurs prédécesseurs. Si les Grecs avaient laissé un traité de peinture, croyez bien qu'il serait identique à celui de Cennini.

Toute la peinture depuis celle de Pompéï faite par des Grecs, jusqu'à celle de Corot en passant par Poussin, semble être sortie de la même palette. Cette manière de peindre, tous l'apprenaient jadis chez leur maître : leur génie, s'ils en avaient, faisait le reste...

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

L'apprentissage sévère, imposé aux jeunes peintres n'empêche jamais leur originalité d'éclore...

Mais pour expliquer la valeur générale de l'art ancien, il faut se rappeler qu'au-dessus des enseignements du maître, il y avait une chose disparue, elle aussi, qui remplissait l'âme des contemporains de Cennini : le sentiment religieux, la plus féconde source de leur inspiration. C'est lui qui donne à toutes leurs œuvres ce caractère de noblesse et de candeur, à la fois, auquel nous trouvons tant de charme.

Pour tout dire, il existait alors, une harmonie entre les hommes et le milieu où ils se mouvaient et cette harmonie venait d'une commune croyance. Cela s'explique si l'on admet que la conception du divin, chez les peuples supérieurs, a toujours impliqué les idées d'ordre, de hiérarchie et de tradition...

...On pourrait presque dire qu'en dehors des principes que contient [une haute conception religieuse] il ne saurait y avoir d'art.

[La culture catholique] marque à mes yeux la différence essentielle entre les idées de beauté qu'elle suscite et celles qu'évoque la culture chrétienne des premiers temps, anarchique, égalitaire et éprise de laideur; si le christianisme avait triomphé dans sa forme primitive, nous n'aurions eu ni belles cathédrales, ni sculptures, ni peintures. Heureusement les dieux Égyptiens et Grecs n'étaient pas tous morts : ce sont eux qui ont sauvé la beauté en s'introduisant dans la religion nouvelle.

Il faut bien l'avouer, le rationalisme moderne, s'il peut satisfaire les savants, est un mode de penser incompatible avec une conception d'art. C'est bien, à vrai dire, une religion pour certaines gens qui eussent fait son temple de la Galerie des Machines (moins belles tout de même que Notre-Dame), mais elle n'a pas les qualités requises pour stimuler la sensibilité, à supposer même que celle-ci ne soit pas proscrite au nom de la raison. *(Je me demande à ce propos si des rationalistes fervents auraient, pour les artistes, le cas échéant, la même indulgence que le Pape qui n'était pas offusqué lorsque Raphaël peignait l'histoire de Psyché sur les murs de la nésine.)*

Il faut noter cependant, qu'avec le sentiment religieux, d'autres causes contribuaient pour une bonne part à conférer à l'artisan de jadis les qualités qui le mettaient hors de pair. Telle était, par exemple, la règle de faire confectionner un objet jusqu'à son achèvement par le même ouvrier. Celui-ci pouvait mettre alors beaucoup de lui-même dans son travail, s'y intéresser, puisqu'il l'exécutait entièrement. Les difficultés qu'il devait vaincre, le goût dont il voulait faire montre, tenaient son cerveau en éveil et la réussite de ses efforts le remplissait de joie.

Ces éléments d'intérêt, cette excitation de l'intelligence que trouvaient les artistes, n'existent plus. Le machinisme, la division du travail, ont transformé l'ouvrier en un simple manœuvre et ont tué la joie du labeur. C'est tristement que, dans l'usine, l'homme accouplé à la machine qui ne demandera rien à son cerveau, accomplit une besogne monotone dont il ne sent que la fatigue.

La suppression du travail intelligent dans les professions manuelles a eu une répercussion sur les arts plastiques. C'est au désir d'échapper au machinisme que nous devons sans doute l'augmentation anormale du nombre des peintres et sculpteurs, avec la médiocrité générale qui en est l'inévitable conséquence. Beaucoup d'entre eux eussent été, il y a deux siècles, d'habiles menuisiers, faïenciers ou ferronniers, si ces professions leur avaient offert le même attrait qu'aux hommes de cette époque.

Quelle que soit la valeur de ces causes secondaires de la décadence de nos métiers, la principale, à mon avis, c'est l'absence d'idéal. La main la plus habile n'est jamais que la servante de la pensée. Aussi les efforts qu'on tente pour nous rendre des artisans comme ceux d'autrefois seront-ils vains, je le crains. Quand même on parviendrait à produire dans les écoles professionnelles des ouvriers adroits connaissant la technique de leur métier on ne fera rien d'eux s'ils n'ont pas en eux un idéal pour vivifier leur travail.

Nous voilà bien loin, semble-t-il, de Cennino Cennini et de la peinture; non cependant : la peinture est un métier comme la menuiserie et la ferronerie, elle est soumise aux mêmes règles, ceux qui liront attentivement le livre si bien traduit par votre père s'en convaincront.

L'ART DÉCORATIF ET CONTEMPORAIN (1879)

EXTRAITS

La décoration monumentale qui devrait, à notre époque de luxe effréné, tenir la première place dans l'art, manque au contraire d'équilibre.

Les peintures décoratives, dans nos monuments publics, sont guidées, essoufflées, hors de toute proportion et loin d'être en harmonie avec ce qu'elles doivent décorer. Les peintures de l'Opéra, par exemple, ne s'accordent pas avec le monument... [toutes ont] des défauts analogues. Les peintres ont pensé aux Vénitiens ou aux Allemands, à Delacroix ou à Ingres, aucun n'a su être décorateur. Leurs œuvres sont des tableaux de chevalet de grandes dimensions, faites d'après le poncif académique, mais ce ne sont pas ces notes variées et puissantes qui ne redoutent pas l'éclat de l'or et qui vivent et semblent s'animer au milieu des détails linéaires des arabesques du monument.

Delacroix seul a compris la décoration à notre époque, il a été même jusqu'à en changer les conditions harmoniques. Ainsi, ses peintures à Saint-Sulpice sont l'œuvre capitale, la Chapelle n'est que le prétexte à faire de l'art. L'œuvre peinte dans la décoration n'a de valeur que parce qu'elle est polychrome; plus les tons seront variés dans leur harmonie, plus une peinture sera décorative. La mosaïque, par exemple, n'a besoin de représenter aucun sujet, elle a une valeur si sa disposition est harmonieuse, sans autres préoccupations. Les vitraux du moyen âge sont beaux parce qu'ils sont en harmonie avec les monuments qui les reçoivent et parce qu'ils sont d'une belle couleur.

La sculpture se trouve dans des conditions plus anormales encore que la peinture. Depuis les motifs principaux de décoration jusqu'aux plus modestes accessoires, la sculpture moderne est inhabile et en désaccord complet avec l'architecture.

Les statues qui ornent Notre-Dame, par exemple, font parfaitement corps avec le monument. Les monstres, les gargouilles, les arabesques, les rosaces, contribuent à la vie, à la variété de l'œuvre générale. Toute l'ornementation des siècles passés a du reste ces mêmes qualités, qui la font encore goûter à notre époque.

Quant à la valeur intrinsèque de la sculpture décorative moderne, elle est presque nulle. Les groupes, les statues, les ornements sont grossiers, si on les compare aux sculptures qui ornent les monuments des autres époques. Les têtes de Gorgone du ministère de la Guerre sont horribles, tandis que celles du Pont-Neuf sont fines, délicates, originales. Les ornements du vieux Louvre sont supérieurs mille fois à ceux du Palais de Justice, sur la place Dauphine. Là, il est vrai, la plus belle décoration n'eût pas sauvé le monument, qui est par trop grotesque, avec son immense escalier percé de rambuteaux, large et mesquin, copié sur quelque chose de beau sans doute, mais déformé, dès qu'il a passé dans les mains de l'architecte ou des artisans modernes. Sur la façade, il y a de grandes statues que les Assyriens eussent avec raisons rejetées de leurs bas-reliefs.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

A Paris, les Halles Centrales sont les seuls bâtiments ayant un caractère vraiment original et une allure appropriée à leur destination. Mais il n'y a pas un bâtiment moderne qui puisse être comparé à Notre-Dame, à l'Hôtel de Cluny ou au vieux Louvre. Nos bâtisses sont les caricatures plus ou moins maladroites de ces belles œuvres, et voilà tout.

Cependant, on sent la préoccupation des époques antérieures. L'éducation faite aux architectes, aux peintres et aux sculpteurs à l'École des Beaux-Arts, repose entièrement sur le passé. On envoie les architectes reconstruire à Rome un monument grec, on envoie les peintres copier Raphaël à Rome. Lorsqu'après quelques années de séjour dans la ville éternelle, ces jeunes gens, peintres, sculpteurs, architectes, reviennent à Paris, bourrés d'antiquités, éblouis encore par les maîtres de la Grèce et de l'Italie, on peut croire que, débarrassés de ces obsessions par le courant moderne, leurs œuvres deviendront originales; non, les monuments contiennent toutes les lignes, toutes les proportions que l'architecte a rapportées de Rome. Ils ont la maladresse, le tâtonnement du souvenir à demi-effacé...

Tous ces jeunes impuissants, qu'on protège ardemment, finissent par se croire très forts. Ils arrivent à prendre leurs maîtres pour des plagiaires, et ils vivent dans une éternelle admiration d'eux-mêmes, qui ne leur permet pas de suivre le mouvement moderne.

L'architecte qui dispose de tout, qui est le maître d'un monument, devrait être un artiste plus encore qu'un savant. Il devrait être, en même temps que constructeur, peintre et sculpteur, comme les grands architectes de la Renaissance. Alors, au lieu de chercher dans de vieux bouquins poudreux un fût de colonne oublié, une rosace inconnue, une façade rêvée par Véronèse ou Michel-Ange, il irait dans la nature ou dans son cerveau chercher une forme et une couleur qui auraient alors leur valeur dans la modernité. S'il voulait des peintres, il les chercherait dans un mouvement analogue à celui qu'il suit lui-même; il en ferait de même vis-à-vis des sculpteurs. C'est dans ces conditions seulement, c'est-à-dire lorsqu'un architecte aura une éducation moderne, qu'un monument pourra être beau et avoir de l'unité. La première révolution à opérer, c'est la suppression de l'École des Beaux-Arts. Qu'on donne plus d'extension au Conservatoire des Arts et Métiers, afin de donner aux jeunes gens les notions scientifiques nécessaires dans la pratique de leur art; qu'on encourage leurs tentatives artistiques, mais surtout qu'on ne les contraigne pas à copier des maîtres anciens, comme on le fait stupidement aujourd'hui. Aucun architecte jusqu'à présent n'est sorti de la voie que l'école lui avait tracée. La Trinité, l'Opéra, le Palais de Justice, le nouveau Louvre, le Tribunal de Commerce, l'Hôtel-Dieu, sont baroques, pleins de réminiscences d'un art mort depuis longtemps. Le gothique et l'art grec forment des mariages bizarres. Depuis quelques années, c'est un faux art bizantin qui domine dans la construction des églises. Demain, ce sera quelque autre exhumation.

En somme, si les peintres, si les sculpteurs qui décorent les constructions modernes sont, la plupart du temps, sans talent et sans le moindre goût, c'est qu'ils ont pour les conduire, un homme qui ignore absolument la peinture et la sculpture. En dépit de la science énorme accumulée pendant vingt ans dans son cerveau, l'architecte est aussi ignorant en fait d'art qu'un vulgaire astronome. Lorsqu'il confie à un peintre ou à un sculpteur l'exécution de décorations quelconques, il est incapable de savoir par lui-même si l'artiste en qui il met sa confiance ne trahira pas ses espérances.

Un architecte doit être en état d'exécuter complètement son monument, il doit pouvoir peindre les tableaux et modeler les groupes, afin d'éviter des façades baroques, comme celles de l'Opéra, où le groupe de la « Danse », de Carpeaux, est si bien en dehors du monument qu'il en détruit complètement l'effet. Aux Tuileries, le même Carpeaux n'a pas voulu rester non plus dans le cadre que lui assignait l'architecte et il a fait monter son groupe sur le toit, abandonnant le fronton qui lui était destiné. Tous les sculpteurs, tous les peintres ont agi de même, parce qu'ils ont senti l'impuissance de celui qui dirigeait leurs travaux.

Enfin, je dirai, pour conclure, que, jusqu'à ce qu'une nouvelle génération d'architectes vienne renverser par une nouvelle éducation la coterie actuelle, on devrait confier à des peintres la direction d'un monument à construire.

Je suis persuadé qu'on y trouverait une originalité, une unité même qu'on ne peut demander qu'à celui qui peut être en même temps et la tête et le bras.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

TÉMOIGNAGES SUR RENOIR

A l'occasion du Salon de 1868 ZACHARIE ASTRUC, *publie dans* « *L'Etendart* », 27 juin 1868, *le premier article connu de nous sur Renoir:* (79)

[La « Lise » de M. Renoir... Cette figure est bien trouvée. La peinture a les plus grands charmes : justesse des effets, délicatesse des gemmes, unité et netteté d'impression, excellente distribution de la lumière. L'art en apparaît simple, très rare pourtant et très intéressant. Il était impossible de réaliser avec plus de franchise un thème dont toute la grâce sera la lumière. Les blancs, au soleil, sont délicieux. Il y a pour l'œil, dans tout l'ensemble, une douceur d'accent bien particulière et les plus fines nuances.
Applaudissons une toile heureuse créée par un peintre d'avenir, observateur pittoresque autant qu'il est consciencieux... Il faut le dire, au Salon, dans cet ensemble d'ouvrages mercantiles, un tel cadre se signale aussitôt par un côté d'art, de goût par un caractère exceptionnel, qui commande l'attention et l'étude. Il a frappé tous les peintres. Le jury ne l'est-il donc pas?..

ARSÈNE HOUSSAYE, « *L'Artiste* », 1er juin 1870 (Lettre à Karl Bertrand). (80)

Retenez bien le nom de M. Renoir et le nom de M. Monet. J'ai dans ma galerie la « Femme à la robe verte » de Monet, et une première baigneuse de Renoir, que je donnerai un jour au Musée du Luxembourg, quand le Musée du Luxembourg ouvrira sa porte à toutes les opinions du pinceau.
En attendant elles font l'admiration, je ne dirais pas des Français, qui ne voient presque tous qu'à travers le convention, mais des Espagnols et des Anglais, qui saluent une peinture là où il y a une peinture, c'est-à-dire la vérité sous la lumière.

J.-K. HUYSMANS, « *L'Art Moderne* », sur l'exposition des Indépendants de 1882. (63)

Un galant et aventureux charmeur. De même que l'américain Wistler, qui donnait à ses tableaux des intitulés de ce genre : Harmonie en vert et or, en ambre et noir, Nocturne en argent et bleu, M. Renoir pourrait décerner à plusieurs de ses toiles des titres d'harmonie, en y accolant les noms des teintes les plus fraîches...
Il est le véritable peintre des jeunes femmes dont il rend, dans cette gaîté du soleil, la fleur de l'épiderme, le velouté de la chair, le nacre de l'œil, l'élégance de la parure. Sa « *Femme à l'éventail* » de cette année est délicieuse avec la fine étincelle de ses grands yeux noirs; j'aime moins, par exemple, son « *Déjeuner à Bougival* »; certains de ses canotiers sont bons; d'aucunes, parmi ses canotières, sont charmantes, mais le tableau ne sent pas assez fort; ces filles sont pimpantes et gaies, mais elles n'exhalent pas l'odeur de la fille de Paris; ce sont de printanières catins tout fraîchement débarquées de Londres.

THÉODORE DURET, avril 1882. (63)

Dès l'abord nous lui reconnaissons la faculté de peindre la femme dans toute sa grâce et sa délicatesse, ce qui l'a conduit tout particulièrement à exceller dans le portrait. Ce don du charme, l'artiste l'a manifesté dès le début dans sa plénitude, et c'est dans ses qualités de peintre et de coloriste que nous avons à observer le progrès et le développement. Nous le voyons acquérir une touche de plus en plus large et personnelle, donner de plus en plus de souplesse à ses figures, les entourer de plus en plus d'air, les baigner de plus en plus de lumière, nous le voyons accentuer sans cesse son coloris et arriver enfin à réaliser, comme en se jouant, les combinaisons de couleurs les plus hardies.

Du même, « Histoire des Peintres Impressionnistes », 1906. En considérant l'ensemble de l'œuvre de Renoir, on reconnait qu'il a été surtout le peintre de la femme.

Il se dégage de son œuvre un type féminin fort original que l'on voit apparaître dès le début. C'est celui de la jeune Parisienne, allant de la bourgeoise à l'ouvrière, de la midinette à la fille qui danse au Bal Montmartre, une petite personne svelte, pimpante, habillée gentiment, rieuse, ingénue. A cette Parisienne du XIXe et du XXe siècle, Renoir a donné une grâce, un agrément, auquel on peut trouver de la ressemblance avec ceux dont les peintres du XVIIIe siècle ont empreint un tout autre monde et une tout autre classe de femmes.

OCTAVE MIRBEAU, *Notes sur l'Art: Renoir*, « *La France* », 8 décembre 1884. (63)

Tout le poème d'amour et de cruauté que chante cet être cruel et charmeur, ce qui s'offre, ce qui se cache, ce qui se devine, ce qui se caresse, Renoir a tout compris, tout saisi, tout exprimé. Il est vraiment le peintre de la femme, tour à tour gracieux et ému, savant et simple, toujours élégant, avec des sensibilités d'œil exquises, des caresses de la main légères comme des baisers, des visions profondes comme celles de Stendhal. Non seulement il peint délicieusement les formes plastiques du corps, les modelés délicats, les tons éblouissants des jeunes carnations mais il peint aussi la forme d'âme et ce qui de la femme se dégage de musicalité intérieure et de mystère captivant. Ses figures, au rebours de celles de la plupart des peintres modernes, ne sont point figées dans la pâte : elles chantent, animées et vivantes, toute la gamme des tons clairs, toutes les mélodies de la couleur, toutes les vibrations de la lumière... Je ne comprends pas comment toutes les femmes ne font pas faire leur portrait par cet artiste exquis, qui est aussi un exquis poète.

Du même, Préface pour l'Exposition Renoir chez Bernheim, 1913.

Tandis que les théories, les doctrines, les esthétiques, les métaphysiques et les physiologies d'art se succédaient, l'œuvre de Renoir année par année, mois par mois, jour par jour,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

s'est développée aussi simplement qu'une fleur épanouit sa floraison, ou qu'un fruit vient à maturité. Renoir n'a pas songé à accomplir sa destinée. Il a vécu et il a peint. Il a fait son métier. C'est peut-être là tout le génie. Aussi sa vie tout entière et son œuvre sont une leçon de bonheur. Il a peint avec joie, avec assez de joie pour ne pas crier à tous les échos cette joie de peindre que les peintres tristes proclament lyriquement. Il a peint les femmes, les enfants, les arbres, les fleurs avec l'admirable sincérité d'un homme qui croit que la nature se propose à sa palette aussi simplement que si elle avait été créée de toute éternité, pour être peinte.
Il n'est pas un prophète. Il ne se donne pas la mission de prononcer le jugement dernier sur l'âme des choses. Leur apparence lui suffit. Il ne peint ni l'âme ni le mystère, ni la signification des choses, parce qu'on n'atteint un peu la signification des choses, parce qu'on n'atteint un peu la signification du mystère de l'âme des choses que si l'on est attentif à leurs apparences. Là est le secret de sa jeunesse et de sa joie. La nature n'est indulgente et docile qu'à ceux qui lui font confiance et qui ne lui demandent pas d'un coup ses grands secrets. Il a l'optimisme de ceux qui se livrent aux forces de la nature et aux forces de leur instinct. Comme un savant ne prétend pas à connaître la matière, mais l'interroge en ses manifestations avec un optimisme minutieux et candide, ainsi Renoir a suivi les plus subtils passages de la couleur à la couleur, de la nuance à la nuance...
Peut-être Renoir est-il le seul grand peintre qui n'ait jamais peint un tableau triste.

TEODOR DE WYZEWA, 1891 (63)

Les qualités natives de l'art de M. Renoir sont, malheureusement plus aisées à apprécier qu'à définir par des mots. Je crois qu'elles se résument un en sentiment extraordinaire de ce qu'il y a dans la nature de flottant, de capricieux, et de féminin. A son insu, M. Renoir anime tout ce qu'il voit d'une expression particulière, à la fois naïve et raffinée, tranquille et émue. Son type de jeune fille a beau vouloir se modifier : partout, sous toutes les attitudes et sous toutes les toilettes, nous retrouvons le même petit être délicieux comme un chat des contes de fées, entr'ouvrant sur le monde d'étranges petits yeux malicieux et pleins de tendresse. Et ce n'est point seulement de la forme du corps et des traits du visage que résulte cette expression; on reconnait l'âme de M. Renoir tout entière dans ses tableaux de fleurs, les plus beaux tableaux de fleurs qui aient jamais été peints, merveilleusement vivants, éclatants de couleur, et toujours attirant par un mélange tout féminin de douce langueur et de troublant caprice.

ARSÈNE ALEXANDRE, Catalogue de l'Exposition chez Durand-Ruel, mai 1892. (63)

Pour rendre les yeux limpides et gais d'un enfant, les bouches rouges des femmes, l'éclatante harmonie des fleurs, qui, quelles qu'elles soient, s'arrangent toujours bien ensemble, il a eu des attentions et des tendresses exquises. Il n'a jamais cru trouver un dessin assez souple et assez mouvant, une couleur plus duvetée, des matières rappelant mieux un émail qui serait vivant...
Quant à son dessin, que les plus acharnés adversaires de Renoir n'ont jamais osé, même aux temps héroïques, attaquer en face, il est d'une grâce enfantine. Il a en vérité de ces trouvailles d'enfant spirituel. C'est le dessin d'un maître peintre qui aurait conservé à travers les amertumes de la vie et les angoisses de l'art, toute la candeur et les vivacités d'impression de la vingtième année.

Un portrait de Renoir en 1896, par THADÉE NATANSON dans « *La Revue Blanche* » (81) :

De ces deux yeux bruns, humides, l'un clignote et l'autre est voilé de douceur. Les doigts, prestes, à chaque instant tortillent, lissent un peu le poil gris de la moustache et de la barbe. Poils rares et rebelles qui achèvent un aspect d'abord rébarbatif que la vivacité des traits et la bonté qu'ils expriment font bientôt attrayant. Il va, vient, s'assied, se relève, et, debout, se rassied... et il parle de la peinture passionnément. Rarement sa conversation s'attarde à quelque autre sujet, en passant il rit d'une plaisanterie, s'amuse d'une anecdote, souligne quelque ridicule, s'indigne ou proteste. Il a bien assez à faire de dire son enthousiasme religieux des anciens, son respect attendri du dix-huitième.
Il avoue loyalement le temps qu'il mit... à comprendre... ou Chardin ou Poussin... et la superbe indifférence insolence de sa jeunesse, dédaigneuse des musées dont les portes restaient closes, éprise du seul plein air où se grisait son enthousiasme et où elle prétendait en apprendre plus long.

GUSTAVE GEFFROY, « *Le Journal* », 20 juin 1896. (63)
Renoir c'est l'ingénuité savante, c'est l'expérience qui se remet sans cesse en apprentissage.

CAMILLE MAUCLAIR, « L'Impressionisme », Paris, 1904.
...M. Renoir conçoit la femme nue d'une façon qui n'est ni académique, ni psychologique, ni réaliste, ni luxurieuse. Il la voit selon un certain instinct, qui est beaucoup plus littéraire qu'on ne le penserait. On dirait qu'il en observe à peine la ligne, tant il est séduit par l'éclat de son épiderme. Il peint amoureusement sa chair dans des gammes vibrantes neigeuses ou roses, pas vraisemblables. Il en fait des chants et non des études; pour lui le nu féminin est un éclat, une pulpe lumineuse, liliale, nacrée, florale, qu'aucun modèle, aucune rousse à peau diaphane ne saurait offrir. Il la peint véritablement en poète. C'est pour lui « l'argile idéale », et l'on songe aussi à certaines expressions de son ami Stéphane Mallarmé, nuageuses, vibrantes, évocatrices, et dérobée à toute analyse. Rappelons-nous *Le phénomène futur :* « Quelle folie, originale et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres... Et les yeux, semblables aux pierres rares ! ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse ». Le nu de M. Renoir est là tout entier...
...Il est inexplicable qu'un tel coloriste n'ait pas plus à tout le monde, n'ait pas rencontré le succès foudroyant, étant voluptueux, clair, heureux, souple et savant sans lourdeur. Il ne faut attribuer les réserves faites sur ce succédané de Boucher et de Fragonard par les gens qui protestaient au nom de la France qu'à des questions d'école et de date, à des chocs en retour de la polémique et aussi à la silencieuse dignité d'une existence de poète doucement dédaigneux de l'opinion et ne faisant attention qu'à la peinture, son grand et unique amour...
M. Renoir, ne s'est ni montré, ni caché; il a peint selon son rêve, épanoui le sourire de ses œuvres, sans mêler son nom ni sa personne au vaste tumulte qui s'élevait autour de ses amis. On n'a pensé ni à l'exalter ni à l'ensevelir. Et à présent, à cause sans doute de tout cela, son œuvre apparaît plus fraîche, plus jeune, ne traînant pas après elle des commentaires, des sarcasmes, des polémiques célèbres, elle reflète le soleil, elle s'impose à notre admiration, candide, primitive, animale, rieuse et nue, comme une de ses baigneuses.

CHARLES MORICE, « *Le Mercure de France* », 1er décembre 1905. (63)

Les visages de ses femmes sont des scènes où il ne se passe rien, vides; ses femmes nues sont des jardins : chairs en fleurs, en fruits, aussi vivantes, vivantes de la même vie que ces admirables natures mortes : *Plat de prunes, Melons et fruits.* Et la sensibilité que ces jardins charnels éveillent n'est que de la gourmandise...

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MAURICE DENIS *nous donne le point de vue du critique d'art catholique.* (Sur la mort de Renoir, 1919). ([82])

Ce discours [du curé de Cagnes] est excellent à plus d'un titre. Mais ceux qui croient à la résurrection de la chair, ce dogme trop peu connu, auront été surtout heureux de lire dans le discours du curé de Cagnes sur la tombe de Renoir, l'éloge d'un poète de la chair par un prêtre, et prononcé dans une cérémonie catholique. La chair a bien droit à quelques égards. Le monde idolâtre, dans son culte fanatique pour la vie et l'immortalité, reproche assez sottement au catholicisme de méconnaître les joies de la vie et la beauté des créatures. C'est ignorer profondément son esprit et les gloires de son passé artistique... D'autre part, les catholiques ont, en général, une terreur maladive du nu... et ne supportent pas les libertés des décorateurs de la Renaissance dans les églises d'Italie. Conflit de l'Art et de la Peinture... Pourquoi ses figures nues [de Renoir] ne sont-elles point choquantes? parce qu'elles sont saines, d'abord. Ensuite, parce qu'elles sont de la peinture. Le lyrisme, le sens plastique de Renoir les ont transfigurées. Elles ne sont pas idéalisées, Dieu merci ! elles sont devenues formes et couleurs. Le monde où elles étalent leurs formes moirées et grasses, c'est le monde de la peinture; telle est la magie de l'art qu'elles n'y sont plus que de la lumière rose, relevée de gris perle, de vert, de lilas, soutenue par d'harmonieux volumes et des masses balancées. Signes, symboles, images de la sensibilité optimiste de Renoir, elles ne gardent de leur nature que ce que le peintre a bien voulu en retenir pour la joie de l'esprit, et pour la délectation, comme on disait au temps de Poussin; et rien pour les passions basses.

Par ailleurs, la santé des types d'humanité ainsi créés, la santé de ces beaux corps, la robustesse de ces belles architectures charnelles, empreintes de sérénité classique, est exempte de perversité. *Sana, Sancta.* Leur expression de bestialité innocente les assimile dans l'ordre naturel à des fleurs ou à des fruits magnifiques. Jamais l'antiquité n'a mieux traduit l'instinct, l'ingénuité de l'instinct, et de façon plus sensuelle ni plus chaste.

JULIUS MEIER-GRAEFE, *nous convie à l'admiration des grandes œuvres de la dernière époque.* ([83])

Il faut se donner une petite secousse pour voir le monde comme il est vu ici. Mais je ne sache aucun peintre moderne à qui l'on accorde plus facilement cette preuve active de sympathie, aucun peintre qui, dans le tourbillon de son caprice, fournisse tant de possibilités de rapprochement, dans les rythmes duquel on reconnaisse aussi facilement l'humanité naïve de leur auteur. Il semble presque qu'un peu de joie dans l'âme du spectateur suffise pour le mettre à même de comprendre de telles œuvres, même les dernières qui réclament un bien plus grand effort.

Un parfum d'hellénisme a pénétré dans les dernières œuvres de Renoir. Une nature antique, à peine dissimulée, sommeille dans la plénitude calme de beaucoup de ces baigneuses. Dans un petit tableau qui se trouve chez Gangnat, l' « *Ode aux fleurs* », c'est une réminiscence d'Anacréon qu'il a peinte, et elle pourrait servir d'illustration à sa propre nature.

*C'est avec la chaleur de l'enthousiasme et toute la flamme de son lyrisme qu'*ELIE FAURE, *à l'occasion de l'exposition de* 1934 *nous parle des œuvres des dix dernières années.* ([84])

Ceux qui n'admettent de Renoir que les quarante premières années de ses travaux ne connaissent pas Renoir. Peut-être même ne sont-ils pas dignes de le connaître... Ils ne savent pas qu'il n'a traversé l'impressionnisme, le romantisme, le classicisme, que pour atteindre, — simplement parce qu'il a su vivre et a vécu, — aux grandes profondeurs de la peinture pure. Il fait songer à Titien, se découvrant réellement lui-même et progressant jusqu'à la fin dans l'exploration des trésors accumulés au fond de son regard et de son cœur par les heures sournoises, ou distraites, ou volages du temps perdu au courant des soixante-dix premières années de sa vie. C'est la même aventure, et si Renoir avait vécu cent ans, comme Titien, je suis bien sûr que le vieil homme déjeté, tordu, noué, qui ne pouvait ni se lever, ni se coucher, ni s'asseoir, qui peignait de l'épaule, sa main griffue et son coude se bloquant de plus en plus, et dont l'œil seul et le cerveau vivaient, eût forcé le miracle à se renouveler sans cesse au sein de ce miracle même...

...C'est l'ivresse lyrique qui monte comme une flamme vers le ciel. La matière se transfigure... Bien que cette chose-là soit de la chair, que cette autre soit de l'anémone, que ceci soit de la soie, et que cela soit de l'orange, bien que cet éclairage, tombé d'on ne sait où, soit de la substance solaire, vous retrouverez dans la soie la pulpe de l'orange, vous retrouverez dans le fruit la pourpre de la chair, et dans la substance solaire, une ombre imprégnera les rayons et les ondes et ce sera le suc de l'anémone, le jus ruisselant de l'orange, le tissu de la soie et le sang de la chair...

C'est un poète qui devait le mieux sentir et exprimer l'art et l'univers de Renoir.

Nous ne résistons pas au plaisir de citer, presque dans son intégralité, le bref essai de Joachim GASQUET, « Le Paradis de Renoir », *publié au numéro spécial de* La Renaissance, *de février* 1921.

— « Quels êtres admirables que ces Grecs, disait Renoir quelques jours avant de mourir... Leur existence était si heureuse qu'ils imaginaient que les dieux, pour trouver leur paradis et aimer, descendaient sur la terre... Oui, la terre était le paradis des dieux ». Et il ajoutait : « Voilà ce que je veux peindre ».

Aucune parole ne pourrait mieux que celle-là commenter l'œuvre de ce pur lyrique. Renoir, c'est l'Impressionnisme. Il est la Sensation même. Il est le Plaisir. Toute douleur est absente de son œuvre, tout septicisme, tout effort, tout mal de la pensée, tout souvenir mélancolique. Il n'a travaillé que dans la joie de l'esprit, au-dessus de toute souffrance égoïste, rejoignant sans cesse le torrent vital des forces éternelles qui entraînent la matière, s'y perdant, s'y accordant sans révolte, accordant son cœur et ses yeux au rythme unanime, à l'universelle clarté. Quel réaliste ! Le réalisme ne réside pas dans le choix des sujets, il consiste dans la manière de sentir ces sujets et de les faire sentir. Il consiste dans la sensation la plus plastiquement analogue à la conception la plus profondément générale qu'une époque se fasse des choses. Le réalisme d'un Véronèse, par exemple, ne sera pas, en apparence, le même que celui-ci d'un Courbet. Dans leur essence tous deux pourtant obéissent à la même loi. Le positivisme naturiste de l'un, la magnificence lyrique de l'autre répondent, avec la même exactitude souveraine, à l'état rassemblé des âmes qui les entourent. L'héroïque Venise de la Renaissance, le laborieux Paris du XIXe siècle trouvent, l'une dans le triomphant festin des *Noces de Cana*, l'autre dans l'assemblée intellectuelle et populaire de l'*Atelier*, les traits les plus ressemblants de leur être, leur véritable portrait moral. Un Tintoret, un Delacroix dépassent tragiquement, violemment cette vision authentique, ils la pathétisent. Ils sont tous tournés vers l'avenir qu'ils inventent. La vérité, l'équilibre est dans Véronèse, dans Renoir. Le drame, dans Tintoret, dans Cézanne. Je ne choisis pas. Ils sont aussi nécessaires les uns que les autres à mon humanité.

Mais pour peindre le monde ardent et coloré, qu'annonçait l'aurore de Delacroix, il faut avoir sous les pieds le roc ferme, la glèbe substantielle de Courbet. Delacroix a mis du soleil dans les idées, Courbet de la solidité dans la sensation — et dans l'univers. L'Impressionnisme achève le grand mouvement. Ce grand mouvement, cette vision brûlante, il va la transporter de l'idée dans les choses. Il va peindre le monde dans la gloire et la joie, dans la splendeur quotidienne de sa réalité. Il va faire descendre les dieux sur la terre, sous la

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

chair et les haillons de tous les jours. C'est le Paradis de Renoir.

Il y a en tout ce dont s'emparent nos yeux une sève et lumière et comme un héroïsme latent de clarté. Renoir en arrêtera les reflets sur le corps rayonnant de ses femmes. Au fond, comme tout artiste significatif, avec des données nouvelles il repose le grand problème de la peinture, — et de toute la pensée humaine. Peut-on représenter les choses telles qu'elles sont, — peut-on les concevoir, dirait un philosophe, — peut-on les peindre telles qu'elles sont, c'est-à-dire, telles qu'elles seraient en supposant que l'homme n'existât point? C'est tout l'Impressionnisme.

Les Impressionnistes ont voulu se perdre dans la matière, s'oublier en elle, la laisser germer, éclore, s'épanouir en eux. Avec le sens embrasé de la couleur, reçu de Delacroix, ils ont achevé le mouvement de pensée commencé par Courbet, l'œuvre de reconstruction sensible entreprise par le naturiste d'Ornans. Comme lui, ils ont voulu se fondre en l'objet. Ils n'ont même plus songé à composer, de peur d'imposer à la nature les cadres tout faits de la tradition ou de la raison. Avec une naïveté héroïque, ils exigeaient de cette nature qu'elle collaborât en quelque sorte avec eux et mieux qu'eux, si j'ose dire, peignît leur tableau. La lumière, — et ses jeux, — est devenue la forme même de leur compréhension. Ils recréent l'univers sensible en elle, avec elle seule. Ces couleurs dont Delacroix surprenait la rencontre dramatique dans l'âme et les sentiments des hommes, eux, ils les perçoivent directement, sans truchement d'histoire ou de psychologie, en dehors de toute tradition, par beaux volumes fluides et balancés au-dessus des plaines et des eaux, autour des maisons et des arbres dominant ces bois et ces campagnes, incarnant la vie nuancée du monde. Ils peignent l'air. Cet air infusé, respiré dans les choses, c'est le Paradis de Renoir...

La nature est une grande fête, une orgie soyeuse de dansantes couleurs. Il mène le chœur. Sa joie autour de tout met un reflet sonore. Fidèle à ce qu'il voit, son plaisir s'y nuance de mille tons...

Comme nous cherchons dans Véronèse, dans Watteau ou Manet l'air d'amour qu'on respirait jadis ou naguère, c'est dans les *Canotiers*, *le Bal du Moulin de la Galette*, *la Loge*, qu'on trouvera plus tard le goût de nos plaisirs au siècle finissant, les jours qu'il faisait beau. A ces voluptés du cœur la campagne se mêle, l'eau respirée, le souffle des feuillages, ou ces sourdes rumeurs des salles de spectacle, des jardins publics, des fêtes où l'on fuit sa solitude, où l'homme moderne aime à promener sa mélancolie. Renoir, lui, jamais la mélancolie ne le touche. Il peint même lorsqu'il flâne. Son esprit toujours est actif. Son imagination, toujours, partout, peint. Sa petite boîte à couleurs ne le quitte jamais. Il interrompt une causerie, pour peindre. Dans une chambre d'hôtel, dans un lit de malade, en attendant une opération. Le long d'une barrière de gare, devant une haie de roses en fleurs, dans sa voiturette d'infirme, en attendant un train...

La peinture coule, ininterrompue, dans son sang. Elle s'accorde sans cesse, en lui, au vaste flux des phénomènes. Et de là vient qu'à l'horizon de toutes ses toiles, il y a toujours la ville, la nature ou la rue, l'âme éparse d'un vague collectif. Dans le magnifique *Intérieur* de la famille Charpentier, un gros chien, sur le tapis, contre les dentelles et les riches étoffes, appuie son extase animale. Dans le *Cabaret de la mère Anthony* qui, je m'en souviens, à la veille de la guerre, à l'exposition internationale de Venise, poussait la France au premier rang de l'art européen, on sentait au front de ces artistes, dans cette conversation ardente, rôder l'ombre du peuple et monter autour de la pièce l'invisible appel de la grève, de la catastrophe ou du salut...

Il faudrait citer, décrire toute cette œuvre, opulente, vivante, tiède, satinée, ensoleillée, charnelle, d'un si tendre héroïsme, d'une si triomphante sensualité. Elle est un hymne à l'été, — à la plénitude des sens, à l'été de l'Esprit. La Sensation y est reine, parce que l'esprit précisément a tout ordonné autour d'elle, pour qu'elle puisse s'éployer dans son innocence et jaillir dans son épanouissement...

Comprenons la leçon de Renoir. Cet homme heureux pour qui la joie de peindre prête un sens à l'existence, ne se croit pas amoindri par son époque, il ne la maudit point, et, poussé dru, en plein pessimisme, sait partout autour de lui retrouver les motifs de son exaltation intérieure et les nuances de ses satisfactions les plus fugitives. Il peint comme on marche, on mange, on embrasse. Son art est tout sensuel, divinement. C'est pour lui, croirait-on, que Dolent a dit : « Le style est l'état innocent de l'esprit. » Il n'y a pas d'âme, d'yeux plus innocents que l'âme et les yeux de Renoir. Il croit à son plaisir, et nous force à y croire. Il ne lui suffit pas d'aimer, il trouve naturel qu'on l'aime. Et c'est cela, en lui, qui m'apparaît proprement divin. Ah ! qu'il est tonique à fréquenter ! Un homme pour qui le mal n'existe pas est bien près d'atteindre à la charité parfaite. Renoir est en constant état de grâce et son œuvre nous y met avec lui...

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Le premier Renoir signalé est François Renoir, né le 8 janvier 1773. C'est un enfant *exposé*. Il semble qu'à l'époque l'orthographe Renouard serait plus fréquente. François Renoir épouse le 26 Frimaire an IV (28 décembre 1795) Anne Régnier, née le 3 octobre 1778.
Ils ont neuf enfants. Un fils Léonard naît le 18 Messidor an VII (7 juillet 1799). Celui-ci se marie le 17 novembre 1828 avec Marguerite Merlet à la mairie de Saintes.
Ils ont sept enfants (deux morts jeunes).

1841 Le 25 février, naît Pierre-Auguste Renoir, à Limoges, dans une maison qui était alors le 4, du boulevard Sainte-Catherine et est aujourd'hui le 35 du boulevard Gambetta. Léonard Renoir est tailleur, il quitte Limoges peu de temps après la naissance d'Auguste. On sait, en effet, que le dernier enfant, Victor-Edmond, naît à Paris, 16, rue de la Bibliothèque, le 11 mai 1849. Le grand-père François Renoir était mort le 29 mai 1845.
La famille Renoir vit à Paris, rue d'Argenteuil, une des rues qui existaient alors dans le Carrousel. A l'école communale le professeur de solfège, Charles Gounod, maître de Chapelle à Saint-Eustache, voudrait voir son élève s'orienter vers la musique; mais les parents qui ont remarqué son goût pour le dessin le font entrer dans une fabrique de porcelaine, rue du Temple. Là il décore des assiettes avec des petits bouquets sur fond blanc, payées cinq sous la douzaine. Madame Renoir avait gardé deux de ces assiettes. Renoir va souvent, dès cette époque, au Louvre; le premier tableau qui l'ait « empoigné » est la *Diane au bain*, de Boucher. Mais la fabrique est ruinée par les procédés de décoration mécanique.

1863 Renoir travaille quelque temps pour son frère aîné, graveur en médailles. Il reproduit des armoiries, peint des éventails. Il a dû décorer un café, rue Dauphine. Enfin, il entre chez un marchand de stores pour les missions. Il s'agit d'orner de sujets religieux des bandes de toile que les missionnaires accrochent dans leurs chapelles. Il fait des *Assomption* et des *Saint-Vincent de Paul*. C'est de cette époque que date, à peu près, un portrait de sa grand-mère, la première œuvre de lui connue. En 1857, le 23 avril, sa grand'mère était morte.

Avant 1857. *Portrait de sa grand'mère.*
Vers 1860. *Femme endormie.*

Renoir ayant amassé une petite somme va apprendre « la grande peinture » dans l'atelier de Gleyre, sur les conseils de son ami Laporte. De 1862 à 1864, il suit à l'École des Beaux-Arts les cours de dessin — faits le soir de huit à dix heures — et d'anatomie. Il est installé aux Batignolles dans un petit atelier, rue de la Condamine, qu'il partage avec Bazille. Il se lie alors aussi avec Cézanne, Pissarro, Monet et Sisley. A Pâques 1863, séjour à Chailly, près de Fontainebleau avec Monet, Bazille et Sisley. Il fait dans la forêt la connaissance de Diaz.

1864 Renoir expose au Salon *La Esmeralda*, une grande composition peinte au bitume qu'il détruisit ensuite.

La Esmeralda (détruite).
Arums et plantes de serre.
Mademoiselle Romaine Lancaux.

1865 Renoir expose au Salon un *Portrait de M. W. S.* et une *Soirée d'été* (85). Séjour à Marlotte.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1866 Malgré l'appui de Corot, de Daubigny, et quatre membres du jury, Renoir se voit refuser au Salon un « *Paysage avec deux figures* ».
Séjour chez Lecœur. Séjour à Marlotte chez la Mère Anthony. Renoir s'intéresse aux articles de Zola sur le Salon.

Le Cabaret de la Mère Anthony.
Portrait de Madame Lecœur.
1866-67. *Diane chasseresse.*

1867 La *Diane chasseresse*, que refuse le Salon, n'était d'abord qu'un nu auquel Renoir, parce qu'on le trouvait peu convenable, ajoute quelques attributs. Au printemps, Renoir fait des vues de Paris en compagnie de Monet. Il se lie avec Edmond Maître.

Les Champs-Elysées en 1867.
Lise à l'ombrelle.

1868 Le salon accepte la première *Lise*, peinte l'année précédente. Décoration d'un plafond à l'hôtel du prince Bibesco.
Renoir commence à aller au restaurant Fournaise, à la Grenouillère, dans l'île de Croissy.

Les patineurs.
Vers 1868. *Portrait de Sisley*, Cologne, Wallraf Richartz Museum.
Vers 1868. *Jeune Garçon au chat.*
Vers 1868. *Monsieur et Madame Sisley.*
Vers 1868. *En été: la Bohémienne.*

1869 En août, Renoir est installé avec Lise chez ses parents à Ville-d'Avray. A Paris, il continue de vivre dans l'atelier de Bazille. Monet vit dans la misère à Saint-Michel, près de Bougival, Renoir va lui porter du pain. Ils peignent ensemble les mêmes sujets de canotiers.
Lise et le *Portrait de Sisley* sont exposés chez Charpentier.

1868-69. *La Grenouillère.* Plusieurs versions.
Le père de l'Artiste.
Portrait de Bazille.

1870 Le Salon accepte la *Baigneuse* et la *Femme d'Alger*. Arsène Houssaye fait l'éloge de la nouvelle école.
Renoir est enrôlé à Bordeaux au 10e chasseurs à cheval.
Il fera le portrait de son capitaine et de sa femme, *Le capitaine Darras et Madame Darras.* Madame Darras a aussi probablement posé pour l'amazone des *Cavaliers au Bois de Boulogne.* Renoir avait eu au début de l'année un atelier rue Visconti.

Baigneuse au griffon.

1871 Renoir rentre à Paris en pleine Commune. Par crainte du bombardement, il va s'installer rue du Dragon, dans une maison d'angle. Il va peindre, aux Tuileries, la Terrasse des Feuillants. Il circule aux environs de Paris, à Louveciennes, à La Celle-Saint-Cloud, à Bougival. Il fait la connaissance de la famille Henriot.

Portrait de Madame Maitre.
Le Capitaine Darras.
Madame Darras.
Vers 1871. *La famille Henriot.*

1872 Renoir prend un atelier rue Notre-Dame-des-Champs. Il achève *Les Cavaliers*, que le jury du Salon refuse ainsi que les *Parisiennes habillées en Algériennes.* Renoir se lie avec les Clapisson, Duret lui vient en aide.

Claude Monet fumant sa pipe.
Les canotiers à Chatou.
Parisiennes habillées en Algériennes.
Le quai Malaquais.
Le Pont-Neuf.
Vers 1872-73. *Le déjeuner.*
Vers 1872-73. *La rose.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1873 Renoir a trente-deux ans, il se considère comme « arrivé ». Il quitte définitivement la rive gauche et loue un atelier, 35, rue Saint-Georges. Il peint plusieurs études à Argenteuil. C'est là qu'il rencontre Caillebotte, le premier « protecteur » des Impressionnistes. Il se lie avec Durand-Ruel.

Cavaliers au Bois de Boulogne.
La Seine à Argenteuil.

1874 Vingt-neuf peintres, parmi lesquels Boudin, Cézanne, Degas, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir et Sisley, fondent la « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs». Ils exposent ensemble du 15 avril au 15 mai 1874 chez Nadar, 35, boulevard des Capucines. Renoir pour sa part envoie 7 toiles, dont *Danseuse* et *La loge*. C'est là, que Monet exposa *Impression, soleil levant*, toile qui donna son nom à l'école. On voit le mot « impressionniste» apparaître pour la première fois le 25 avril 1874 dans un article de Louis Leroy au « Charivari », intitulé « Exposition des impressionnistes ».
Le père de Renoir meurt le 22 décembre à Louveciennes.

Madame Hartmann au piano.
Monsieur Chocquet.
Danseuse.
La loge.
Vers 1874. *Chemin montant dans les herbes.*
Vers 1874-75. *L'ombrelle renversée.*

1875 C'est l'année du *Moulin de la Galette*, dont la version définitive est signée : 1876. Franc Lamy, un ami de Renoir, lui avait conseillé de développer une esquisse sur le même sujet. Renoir ayant touché 1.200 francs pour le portrait d'une *Dame en promenade avec deux petites filles*, loue un atelier avec un jardin rue Cortot. Il y peindra aussi *La Balançoire*, *Sortie du Conservatoire*, *Torse d'Anna*. C'est peut-être le premier tableau où apparaît Madame Renoir, alors Aline Victorine Charigot. On y verrait aussi Suzanne Valadon qui posa plus tard pour *La natte* et *La danse à la campagne*.
Le 24 mars 1875, Monet, Sisley, Berthe Morisot et Renoir, organisent une vente de 70 tableaux, le total atteint 10.349 francs. La veille de la vente, à l'exposition des toiles Renoir rencontre Monsieur Chocquet, un petit employé de ministère qui va devenir son ami.

La Noce Juive, copie d'après Delacroix.
Madame Chocquet, Oslo, Coll Halvorsen.
Les Grands Boulevards.
Vers 1875. *Mère et enfants en promenade.*
Vers 1875. *La servante de chez Duval.*
Vers 1875. *Madame Henriot en travesti.*
Vers 1875. *La serre.*
Vers 1875. *Confidences* (La tonnelle).

1876 Deuxième exposition des Impressionnistes en avril 1876, 11, rue Le Peletier. Renoir expose 15 toiles. C'est alors qu'il se lie avec les Charpentier et, par eux, avec la famille Daudet et avec Jeanne Samary. Séjour à Champrosay.

Monsieur Chocquet.
Mademoiselle Jeanne Durand-Ruel.
Mademoiselle Charpentier assise en bleu.
Dans l'atelier.
La tonnelle.
Le Moulin de la Galette.
La balançoire.
1876. *Anna.*
Vers 1876. *L'ingénue.*
Vers 1876. *La liseuse.*
Vers 1876. *La première sortie.*
Vers 1876. *Bouquet devant la glace.*

1877 Troisième exposition en avril, 6, rue Le Peletier. Renoir expose 21 tableaux.
Suzanne Valadon dans des souvenirs indique plusieurs ateliers qu'aurait occupés Renoir vers cette époque.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Dans le numéro 4 de « L'impressionniste », le 28 avril 1877, Renoir fait paraître sous la signature : un peintre, un long article sur « L'art décoratif et contemporain ».

Jeanne Samary (buste). Paris, Théâtre-Français.
Vers 1877. *La femme aux lilas.*
La Sortie du Conservatoire.
Vers 1877. *Portrait de Madame Charpentier* (buste). Paris. Louvre.

1878 Renoir fait un séjour à Pourville, près de Dieppe. Il peint le grand tableau *Madame Charpentier avec ses enfants.*

Madame Charpentier et ses enfants.
Vers 1878. *Marguerite ou la tasse de chocolat.*
Vers 1878. *Confidences* (deux jeunes filles).
Vers 1878. *La belle saison : la conversation.*

1879 Le Salon accepte le *Portrait de Madame Charpentier* et celui de *Jeanne Samary*. La même année Renoir se lie, par l'intermédiaire de Deudon et de Spuller, avec un secrétaire d'ambassade, Paul Bérard. Celui-ci sera pour Renoir un ami excellent et dévoué. Renoir va faire de nombreux portraits des enfants Bérard. Jusqu'à 1885, il ira souvent à Wargemont. De là, il va peindre sur la plage voisine de Berneval.

Au cirque Fernando.
Jeanne Samary en pied.
La Fin du déjeuner.
Les Canotiers à Chatou.
Pêcheuse de moules à Berneval.
Les Rosiers à Wargemont.

1880 Renoir vers ce moment se sépare peu à peu des Impressionnistes. Sa santé va souvent l'éloigner de Paris. A la fin de l'été, il fait un séjour à Croissy chez la Mère Fournaise. Il va bientôt aboutir à une crise de scrupules d'où il sortira sinon transformé, du moins tout à fait personnel. Il n'envoie rien aux expositions de 1879-80-81.
Par contre, le Salon reçoit *Jeune fille endormie* et *Les pêcheuses de moules à Berneval.*
Renoir a un atelier rue de Norvins.

Jeune fille endormie au chat.
Mademoiselle Grimpel au ruban bleu ; — au ruban rouge.
Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers.
Au concert : Dans la loge.
Vers 1880. *La Grisette.*
Vers 1880. *Place Pigalle.*

1881 En février, Renoir achève le *Portrait des petites Cahen d'Anvers.* Il part pour l'Algérie du mois de mars au milieu d'avril. De retour à Paris, il loue un nouvel atelier rue Houdon. En juillet, il est à Wargemont. D'après Vollard, il serait également allé à Guernesey. A l'automne Renoir gagne l'Italie, Venise lui plaît, mais à Florence et à Rome, il ne s'intéresse qu'aux musées. Raphaël l'enthousiasme, surtout comme peintre de fresques. Renoir avait chargé Ephrussi de son envoi au Salon : deux portraits de femme.

Le Déjeuner des canotiers.
Les Bananiers.
Le Jardin d'essai à Alger.
Venise : Saint-Marc.
Vers 1881. *Gondole sur le grand canal.*

1882 Le 13 janvier, à Palerme, en une séance de trente-cinq minutes, Renoir fait le portrait de Wagner qui avait achevé le matin même Parsifal.
Séjour à l'Estaque où il retrouve Cézanne pendant trois semaines en février. Il contracte une pneumonie. Cézanne et son frère Edmond le soignent. De mars à avril 1882 voyage en Algérie où il se rétablit.
Renoir refuse d'exposer avec Pissarro, Gauguin et Guillaumin ; cela « sent la politique, et je ne veux pas, moi à mon âge, être révolutionnaire ».
En mars s'est ouverte, 251, faubourg Saint-Honoré, la Septième exposition des Artistes Indépendants. Parmi les peintres représentés se trouvent Gauguin, Guillaumin et aussi Renoir, qui

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

envoie 25 toiles parmi lesquelles *Le déjeuner des Canotiers* où l'on voit sa femme au premier plan à gauche.
Au Salon un *Portrait de femme.*

Portrait de Wagner. Coll. Alfred Cortot.
Jeune arabe: Ali.
Baigneuse blonde.

1883 Renoir lit « Le Traité de la peinture », par Cennino Cennini, découvert dans une boîte des quais par son ami Franc Lamy. Les idées de Cennini coïncident avec ses préoccupations du moment et il transforme peu à peu complètement sa technique. C'est alors que commencent à se manifester les signes qui aboutiront vers 1885 à ce qu'on appelle la « manière aigre » ou la « période sèche » de Renoir. Plusieurs toiles sont présentées au Salon, un seul portrait est accepté.
Durand-Ruel organise des expositions particulières dans un entresol boulevard de la Madeleine. Celle de Renoir a lieu en avril. Le catalogue comporte une préface élogieuse de Duret. Voyage à Guernesey en septembre. Du 10 au 26 décembre, court voyage avec Monet de Marseille à Gênes. Au retour, les deux peintres vont rendre visite à Cézanne à l'Estaque.

La Danse à Bougival.
La Danse à la ville.
Paysage à Guernesey.

1884 Renoir projette de fonder la Société des « Irrégularistes », il rédige une sorte de mémoire sur ce sujet. Pendant l'été, ayant vu un tableau de Corot représentant La Rochelle, il va passer quelques jours dans cette ville. Les besoins d'argent sont toujours pressants.

L'après-midi des enfants à Wargemont.
Vers 1884. *Les parapluies.*

1885 Pierre Renoir, le fils aîné de Renoir, naît cette année-là. Renoir va bientôt peindre Madame Renoir en train de nourrir l'enfant. Renoir est tout à ses recherches d'un style plus linéaire. Et s'inspirant du « Bain des nymphes » de Girardon, à Versailles, il commence *Les grandes baigneuses.* Deux séjours à Wargemont en juillet et novembre. Entre temps Renoir passe les mois de septembre et octobre à Essoyes dans l'Aube, le pays de sa femme.

Mère et enfant.
La Coiffure.
1885-87. *Grandes baigneuses.*

1886 L'American Art Association de New-York invite Durand-Ruel à faire une exposition dans ses galeries. Renoir hésite à envoyer des toiles, il craint pour les plus récentes le séjour prolongé dans des caisses. Enfin l'affaire se décide. Durand-Ruel emporte 300 toiles parmi lesquelles plusieurs Renoir. En fait, il y a deux expositions à Madison Square, le 10 avril, puis le 25 mai. C'est un immense succès, le public américain discerne aussitôt les mérites de la nouvelle école que l'on avait accablée de sarcasmes en Europe. Les plus beaux impressionnistes vont passer l'Atlantique, mais en France les peintres voient leur situation matérielle enfin assurée, ils vont pouvoir travailler en paix à de nouveaux chefs-d'œuvre.
En juillet, Renoir est à La Roche-Guyon; d'août à septembre, il s'installe à Saint-Briac, non loin de Dinard. Renoir expose au « Cercle des XX » à Bruxelles et à l'Exposition internationale chez Georges Petit, entre mai et juillet.

Mère et enfant: Madame Renoir et son fils Pierre.
Le Banc dans le jardin.
La Blanchisseuse et son enfant.

1887 Le 7 mai 1887 nouvelle « Exposition Internationale » chez Georges Petit. *Les grandes baigneuses* auxquelles Renoir a travaillé plus de trois ans obtiennent un grand succès.

La Natte.
Mademoiselle Lucie Bérard.
L'Enfant au chat.
Jeunes filles jouant au volant.
La Femme, la vache et la brebis.
Vers 1887. *Petite baigneuse blonde.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1888 Renoir va passer plusieurs semaines en janvier chez Cézanne au Jas de Bouffan. Il se rend ensuite à Martigues où il reste de février à mars. Puis il va auprès de sa mère qui est malade, à Louveciennes. C'est alors que sa santé commence à décliner, il souffre de douleurs faciales.

Les Filles de Catulle Mendès au piano.
La Sortie du bain.
Le Pont d'Argenteuil.
Vers 1888. *La Coiffure.*
Vers 1888. *Femme en robe rouge s'essuyant les pieds.*

1889 On a peu de renseignements sur la production de Renoir qui passe par une crise de dépression. Il va à Aix rendre visite à Cézanne et loue pour plusieurs mois la propriété du beau-frère de celui-ci, M. Conil, à Montbriand.

La Montagne Sainte-Victoire.

1890 Renoir expose pour la dernière fois au Salon : *Portrait de Mesdemoiselles M.* («*Les filles de Catulle Mendès au piano*»). D'après le catalogue, il habite maintenant, 11, boulevard de Clichy.

Jeune garçon.
Baigneuse assise sur une roche.
Vers 1887-90. *Arbre plongeant dans l'eau.*
Vers 1890. *Promenade au bord de la mer.*
Vers 1890. *Place de la Trinité.*

1891 Voyage à Tamaris, de février à mars, en compagnie de Teodor de Wyzewa. Puis Renoir se rend au Lavandou en avril et enfin à Nîmes pour voir la maison Carrée. Il fera un court séjour à Mézy, chez Berthe Morisot.

La Leçon de musique.
Souvenir de Sorrente.

1892 Durand-Ruel ouvre une exposition d'œuvres prêtées par plusieurs collectionneurs. Renoir vend sa première toile à l'État.
Il fait un voyage en Espagne avec Gallimard. Goya l'émerveille.
Renoir travaille en août à Pornic, en septembre à Pont-Aven. Il exécute des panneaux décoratifs pour l'appartement de Durand-Ruel.

Près de Pont-Aven.
Les Oies à Pornic.
Vers 1892. *Baigneuse étendue de dos au chapeau.*
Vers 1892. *Le Croquet.*
Vers 1892. *L'Embouchure de l'Aven.*

1893 Le second fils, Jean, naît cette année-là. Renoir va passer l'hiver à Beaulieu. Au mois d'août, il retourne à Pont-Aven. C'est alors qu'il prend comme domestique Gabrielle, qui posera pour lui dans tant de tableaux.

1894 Caillebotte, le grand ami des Impressionnistes, meurt le 21 février laissant sa collection à l'État. Renoir est exécuteur testamentaire, il va lui falloir entreprendre une interminable négociation à ce sujet avec Roujon et avec Bénédite.

1894. *Au bord de la mer.*
Berthe Morisot et sa fille.
Vers 1894-95. *Jean Renoir jouant avec Gabrielle.*

1895 Renoir commence à entreprendre une transformation assez lente dans son style qui ira jusqu'à l'épanouissement final. Il semble qu'on doit situer à ce moment deux voyages qu'il entreprit à Londres et surtout en Hollande et dont il a parlé à Vollard.

Les Enfants de Monsieur Caillebotte.
Vers 1895. *La femme au chapeau.*
Vers 1895. *La baie de Douarnenez.*

1896 La mère de Renoir meurt le 22 novembre. Son atelier est au « Château des Brouillards », entre la rue Girardon et la rue de l'Observatoire. Renoir fait une importante exposition chez Durand-Ruel.

La Famille de l'artiste.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1897 Renoir fait un séjour à Berneval. La collection Caillebotte entre enfin dans les Musées de l'État; elle comprend six Renoir.

Baigneuse endormie.

1898 Renoir achète une maison à Essoyes, il y passera désormais presque tous les ans les mois d'été. Pourtant, cette année-là, il fait encore un séjour à Berneval.

Portrait de Jean Renoir tenant un cerceau.
Déjeuner à Berneval.

1899 Renoir éprouve des crises graves de rhumatisme articulaire, le climat du Midi paraît lui convenir. C'est alors qu'il découvre Cagnes où il passera toujours l'année jusqu'au mois d'avril. Il séjournera à Nice en février. Le 15 avril, il est de retour à Paris, il habite, 39, rue de la Rochefoucauld. En août, il essaye, sans succès, de se soigner aux eaux d'Acqui, en Italie. Puis il revient à Paris où il s'occupe de faire expédier un portrait de Jean qu'il offre à sa ville natale, à Limoges.
Renoir dans une exposition d'impressionnistes, montre chez Durand-Ruel 41 toiles de ses différentes manières de 1874 à 1898.
En décembre, séjour sur la côte d'Azur, à Grasse, Nice et Monte-Carlo.
En juillet, on a vendu la collection de Monsieur Chocquet, un des premiers protecteurs de Renoir, elle comprenait 11 de ses toiles.

Le Lever.
La Sicilienne.

1900 En avril, Renoir est toujours à Grasse : il a hésité pour savoir s'il exposerait ou non à la « Centennale ». Il se décide enfin à envoyer 10 tableaux.
Après un court arrêt à Avignon et à Aix, il gagne Saint-Laurent-les-Bains. Pendant un séjour à Louveciennes, au mois d'août, il apprend qu'il est fait Chevalier de la Légion d'honneur. On le retrouve en novembre à Grasse.

1901 Claude, « Coco », le troisième fils, naît. C'est un « motif » incessamment renouvelé pour Renoir qui va le peindre désormais dans toutes les poses.
Renoir demeure à Grasse jusqu'en mars. En avril, il est au Trayas, à Cannes, d'où il part faire une cure à Aix-les-Bains. L'été, comme d'habitude, se passe à Essoyes. Court séjour à Fontainebleau, en septembre Renoir est de retour à Paris.

La Source.
Vers 1901-1902. *Paysage près de Cannes.*

1902 Renoir va demeurer au Cannet jusqu'en avril. Ses crises de rhumatismes sont de plus en plus aiguës.

Le Jugement de Pâris.

1903 Désormais Renoir va passer régulièrement l'hiver à Cagnes et l'été à Essoyes, il s'arrête un peu à Paris à l'aller et au retour.
Il habitera d'abord à Cagnes la maison de la Poste, puis enfin « Les Collettes ».

Le Jardin d'Essoyes.

1904 Cure à Bourbonne-les-bains. Au deuxième Salon d'Automne toute une salle est consacrée à Renoir. Il expose 35 toiles : c'est un triomphe.
Désormais les années ne sont guère marquées que par une évolution plus ou moins rapide de sa maladie. En 1908, il sera atteint d'une hernie et de bronchite. Il ne marche plus qu'appuyé sur deux cannes.

1904. *La Boulangère.*
Vers 1904. *Portrait de Coco.*
1905. *Portrait de Madame Colonna Romano.*
Vers 1905. *Jeune femme en costume oriental devant une tasse de thé.*
Vers 1904-06. *Grande baigneuse aux jambes croisées.* Plusieurs versions.
1907. *La Poste à Cagnes.*
1909. *Gabrielle assise sur une chaise.*
1909. *Panneaux décoratifs : Cariatides. — Danseuses aux castagnettes et au tambourin.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1910 Renoir peint de nombreux portraits, il se rend à Munich chez ses amis Thurneyssen. Il écrit une préface pour le traité de la peinture de Cennino Cennini.

1910. *Portrait de Paul Durand-Ruel.*
1910. *Coco et les deux servantes.*
1911. *Portrait de Madame Durand-Ruel.*
Vers 1911. *Jeune pâtre au repos.*

1912 Renoir a une attaque en janvier. Bientôt il ne pourra plus se servir que de ses bras; pour peindre, on lie le pinceau à sa main avec une bande de toile, En août, on l'opère, on lui apporte sur son lit la croix d'officier.

Portrait de Madame de Galéa.
La Saône et le Rhône.

1913 Bernheim organise une magnifique exposition comprenant 42 toiles. Octave Mirbeau écrit la préface du somptueux catalogue.

1914 Renoir qui n'a rien perdu de sa maîtrise fait le portrait de Madame Paul Cassirer.
La guerre le surprend à Cagnes; ses deux fils sont mobilisés.

Portrait de l'actrice Tilla Durieux (Madame Paul Cassirer).

1915 Jean est blessé. Madame Renoir va le voir à Gérardmer. Déjà atteinte, elle ne revient que pour mourir le 28 juin 1915.
Si la santé de Renoir ne s'améliore pas, si ses douleurs augmentent, il ne cesse pourtant de peindre. Il a trouvé un nouveau modèle : Dédé, qu'il va reproduire nombre de fois.

1917. *Odalisque.*
1917. *Vollard en torero.*
Vers 1917-18. *Groupe de baigneuses.*

1919 En juillet, Renoir est encore à Essoyes; il revient à Paris, en août, souhaitant voir l'effet du *Portrait de Madame Charpentier*, acheté par l'État et exposé dans les « nouvelles acquisitions du Louvre »; on le promène à travers les galeries du Louvre sur son fauteuil « comme un pape de la peinture ». Il peut voir « Les noces de Cana » en cimaise.
Ses forces déclinent, et Renoir meurt à Cagnes, le 3 décembre 1919.

1918. *Mère et enfant.* Réplique.
Le Repos après le bain.
Femmes jouant de la mandoline.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,
LUCKNOW.

NOTES

ABRÉVIATIONS

VOLLARD = *Renoir*, par Ambroise Vollard, éd. Crès, in-16°, 1919.
Albert ANDRÉ = *Renoir*, par Albert André, éd. Crès, in-4°, 1928.
Georges RIVIÈRE = *Renoir et ses amis*, par G. Rivière, éd. Floury, 1921.
A. VOLLARD = *La vie et l'œuvre de Pierre Auguste Renoir*, par Ambroise Vollard, éd. Vollard, in-4°, 1919.

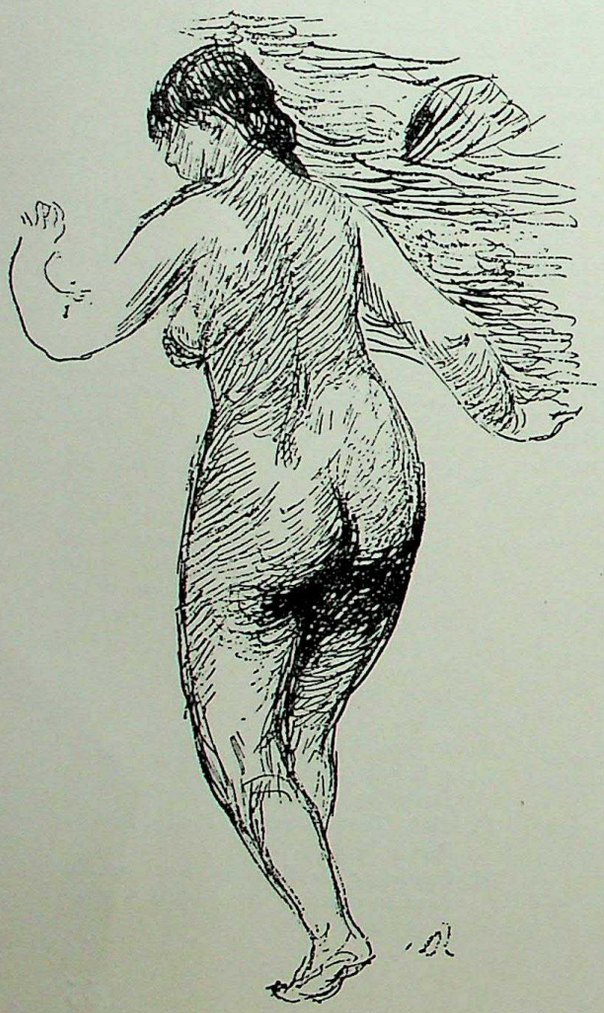
---

1. Vollard, p. 16.
2. Ibid., p. 20.
3. Ibid., pp. 21-24.
4. Interview de C.-L. de Moncade, *La Liberté*, 13. X. 1904.
5. Vollard, p. 27.
6. Ibid., pp. 29-30.
7. Gaston Poulain, « *Bazille et ses amis* », p. 114.
8. Ibid., p. 153.
9. Tabarant, *Pissarro*, p. 33.
10. « *L'Amour de l'Art* », février 1938.
11. Albert André, p. 26.
12. Tabarant, *Pissarro*, p. 30.
13. Ibid., p. 44.
14. Albert André, p. 60.
15. Georges Rivière, p. 25.
16. Vollard, p. 48.
17. Georges Rivière, pp. 122-140.
18. Georges Rivière, p. 32.
19. Tué au combat de Beaune-la-Rolande, 28-11-1870.
20. Agé aujourd'hui de 98 ans, Edmond Renoir, doyen des journalistes parisiens, vient de recevoir le ruban de la Légion d'Honneur (janvier 1944).
21. Georges Rivière, p. 61.
22. Vollard, p. 107.
23. Ibid., p. 32.
24. Lettre à Durand-Ruel, 23-1-1882, *Arch Impr.* I, n° 6, p. 118.
25. Jules Joets, « *L'Amour de l'Art* », avril 1935 : « Monsieur Chocquet et les Impressionnistes ».
26. Il s'agit de l'esquisse de « Numa et Egérie » pour un écoinson de la Bibliothèque du Palais-Bourbon. Voir pl. et notice 27.
27. Vollard, p. 83.
28. Jules Joets, déjà cité.
29. Nous citons ici M. Michel Florisoone, « *L'Amour de l'Art* », numéro de février 1938. Il y publie quarante lettres inédites à Mme Charpentier, recueillies par Moreau-Nélaton dans un recueil factice, qui appartient aujourd'hui au Louvre, et vingt et une lettres à Théodore Duret, acquises elles aussi par le Louvre.
30. Interview de C.-L. de Moncade, déjà cité.
31. Vollard, p. 80.
32. Georges Rivière, p. 77.
33. « *L'Amour de l'Art* », février 1938, déjà cité.
34. « *L'Art vivant* », juillet 1933.
35. « *L'Amour de l'Art* », février 1938, déjà cité.
    Cette lettre se rapporte très probablement à un des voyages en Algérie, l'allusion au mauvais temps se retrouve dans une lettre écrite par Renoir à Théodore Duret et publiée dans le *Bulletin des Expositions de la Galerie d'Art*, Braun et Cie, n° III (I-II-32) sous la date : Alger, 4 mars 1881.
    Vollard parle quelque part (Éd. Crès, p. 111) d'un voyage de quelques semaines que Renoir aurait fait en Algérie avec Lestringuez au cours de l'année 1879. Aucune lettre, aucun tableau daté, aucun autre témoignage ne nous permet de confirmer cette supposition.
36. Lettre écrite par Renoir à un ami, reproduite dans le bulletin « *L'Amateur d'Autographe* », Paris 1913, pp. 231-233, et dans le catalogue de la collection Strauss du 15 décembre 1932.
37. Lettre à Durand-Ruel, mars 1882, *Arch. Impr.* I, n° 13, p. 124.
38. Pour les détails se reporter aux « *Archives de l'Impressionnisme* » de Venturi. On y trouve reproduites 223 lettres de Renoir dans le tome I, et 9 dans le tome II. Nous avons fait à ce dossier de larges emprunts.
39. Ibid., La Société des irrégularistes, voir *Arch. Impr.*, I, p. 127.
40. *Arch. Impr.* I, n° 33, p. 137.
41. *Arch. Impr.* I, n° 92, p. 166, Il s'agi' ici de l'Abbé Gauguin.
42. Ibid., n° 158, p. 192, et ibid., n° 160, p. 193.
43. Albert André.
44. Vollard, p. 10.
45. Lettre de la sœur de Jules Lecœur, 29-3-1866, citée. *Cahiers d'Aujourd'hui*, Janvier 1921.
46. « *La Vie moderne* », 19 juin 1879, cité *Arch. Impr.*, p. 334.
47. *Arch. Impr.* I, n° 61, p. 152.
48. Lettre inédite, communiquée par M. Martin Fabiani.
49. Lettre à Durand-Ruel, 4-9-1904 *Arch. Impr.* I, n° 129, p. 182.
50. A Durand-Ruel, 15-6-1912, *Arch. Impr.* I, n° 182, p. 203.
51. Georges Besson, *Renoir*, Ed. Crès, 1929.
52. Albert André, p. 64.
53. Vollard, p. 228.
54. Albert André, p. 45.
55. Vollard, p. 272.
56. Georges Besson, *Renoir*, Ed. Crès, 1929.
57. Cagnes, 28-6-1915, *Arch. Impr.* I, n° 192, p. 207.
58. Albert André, p. 64.
59. Cité par Vollard, p. 277.
60. Georges Rivière.
61. Interview de C.-L. de Moncade, déjà cité.
62. Cité par Tabarant, *Pissarro*, p. 30.
63. Cité dans Bernheim, Exposition de 1913.
64. *Arch. Impr.* II., p. 297, en note.
65. Georges Rivière, p. 153.
66. Cité par Florisoone, p. 162.
67. Numéro du 25 avril 1877, cité *Arch. Impr.* II, p. 291.
68. Voir *Arch. Impr.* II, p. 330.
69. Cité par Florisoone.
70. Tabarant, « Perspective », *Comœdia*, 14-8-1943.
71. Florisoone, p. 165. (*Figaro*, 21-7-33).
72. Julius Meier-Graefe, « Renoir », éd. française, Floury.
73. Cité par Vollard.
74. Cité par le Dr Mondor, *Vie de Mallarmé*.
75. Cité par Albert André.
76. L'Estaque, février 1882. Extrait d'une lettre à Madame Charpentier, citée dans « *L'Amour de l'Art* », numéro de février 1938.
77. G. Lafenestre, dans *La Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1879 (cf. *Arch. Impr.* I, p. 68) rappelle que Renoir « exposait naguère dans une brochure spirituelle la théorie des impressionnistes ». Il ne reste aucune trace de cette brochure.
78. Reproduites in extenso dans *Arch. Impr.* II, p. 326.
79. *Arch. Impr.* II, p. 281.
80. Ibid., p. 283.
81. 15 juin 1896.
82. « Sur la mort de Renoir », 1919, *Nouvelles Théories*, 1914-1921.
83. Cité dans Basler, *P.-A. Renoir*, Paris, 1928, p. 7.
84. Catalogue de l'exposition « Les dix dernières années de Renoir », chez Rosenberg.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

85. Nous avons trouvé à plusieurs reprises dans des travaux sur Renoir les indications suivantes qui paraissent sans fondement : — Renoir lui-même disait à C.-L. de Moncade (interview déjà cité) avoir été refusé aux Salons de 1864, 1865, 1866. Or, en 1864, figure au catalogue *La Esmeralda* et en 1865, *Portrait de M. W. S.* et *Soirée d'Eté.* — Nous voyons aussi mentionné comme ayant figuré au Salon de 1866 : *Jeune homme se promenant dans la forêt de Fontainebleau avec ses chiens* (portrait du peintre Lecœur); ce tableau ne figure pas au catalogue de ce Salon; cependant Renoir lui-même aurait dit à Vollard avoir exposé le dit tableau en 1865 (Vollard, p. 34).
86. *Arch. Impr.* I, p. 115. Date par erreur cette lettre de 1881. Elle est certainement de 1882, en raison de l'allusion qu'y fait Renoir à sa maladie (une pneumonie contractée à l'Estaque en février 1882).
87. Inexact : se reporter à note 85.
88. *Le Pont des Arts.*
89. Il y eut huit expositions des Impressionnistes de 1874 à 1886. Renoir n'exposa pas à la quatrième (avril-mai 1879), ni à la cinquième (avril 1880), ni à la sixième (avril 1881), ni à la huitième (mai-juin 1886).
90. Interview de C.-L. de Moncade, déjà cité.
91. L'exposition de 1874 à la galerie Nadar comptait 165 numéros. Voici les noms des Exposants : Zacharie Astruc, A.-F. Attendu, E. Belliard, Aug. Boudin, F. Bracquemond, Edouard Brandon, P.-I. Bureau, A.-F. Cals, Paul Cézanne (3 nos), G. Colin, Edgar Degas, Louis Desbras, (10 nos), J.-B. Guillaumin (3 nos), Louis Latouche, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas Lépine, J.-B. Levert, Alfred Meyer, Auguste de Molins, Claude Monet (9 nos), Berthe Morisot (9 nos), Mulot-Durivage, Joseph de Nittis, Auguste Ottin, Léon Ottin, Camille Pissarro (5 nos), P.-A. Renoir (7 nos), Stanislas Rouart, Léopold Robert, Alfred Sisley (5 nos).
92. Au Salon d'Automne 1904, en même temps qu'une salle était consacrée à Renoir, d'autres l'étaient à Puvis de Chavannes, Odilon Redon et Toulouse-Lautrec.
93. Il n'y a plus que 17 exposants.
94. Voir article d'Edmond Renoir, *La Vie Moderne*, 19 juin 1879, *Arch. Impr.* II, p. 334.
95. Le numéro 10« Femme au chapeau», est marqué 60 L.; n° 42 « Femme assise sur l'herbe », 50 L.; n° 7 «Vue de Venise », 80 L.; n° 66 « Danse à Bougival », 600 L. ; etc...

La liste des Expositions, pages 161 à 165, ainsi que la Bibliographie, pages 166 à 170, sont arrêtées à 1944.



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

NOTICES ANALYTIQUES

Avant 1857 — 1

PORTRAIT DE SA GRAND'MÈRE

Collection de Mademoiselle Chanel, Paris.

Toile. H. 0,45; L. 0,38. Non signé.

Une des premières œuvres connues du peintre, avec la *Femme endormie* de la même époque signalée par Georges Rivière. (Coll. particulière, repr. en couleur dans G. Rivière, *Renoir et ses amis*, en regard p. 4).

Renoir fit aussi un portrait de son père, en 1869 (repr. dans A. Vollard en regard p. 10; Museum of Fine Arts, Saint-Louis, U. S. A.).

Dans l'Atelier de Renoir jusqu'à sa mort.

1866 — 2

LE CABARET DE LA MÈRE ANTHONY

Musée National, Stockholm.

Toile. H. 1,95; L. 1,30. Signé en bas à droite : *Renoir*, 1866.

« Le Cabaret de la mère Anthony est un de mes tableaux dont j'ai gardé le plus agréable souvenir. Ce n'est pas que je trouve cette toile particulièrement excitante, mais elle me rappelle l'excellente mère Anthony et son auberge de Marlotte, la vraie auberge de village. J'ai pris comme sujet de mon étude la salle commune, qui servait également de salle à manger. La vieille femme coiffée d'une marmotte est la mère Anthony en personne, la superbe fille qui sert à boire, c'est la servante Nana. Le caniche blanc, c'est Toto, qui avait une patte de bois. Je fis poser autour de la table quelques-uns de mes amis, dont Sisley et Lecœur. Les peintures qui servent de fond à ma composition étaient faites à même le mur. C'était l'œuvre, sans prétention, mais souvent très réussie, des habitués de l'endroit. La silhouette de Mürger, qu'on voit reproduite en haut à gauche, était de moi ». (Vollard, voir p. 40).

En 1866, Renoir était chez les Lecœur à Marlotte. (Voir lettres de la sœur de son ami Lecœur, dans les *Cahiers d'Aujourd'hui*, n° 2, janvier 1921.)

Vendu 55.000 florins en 1912 à Amsterdam.

Collection A.-A. Hébrard, Paris; Collection Klas Fahraens, Stockholm.

1864 — 3

ARUMS ET PLANTES DE SERRE

Collection Oscar Reinhart, Winterthur, Suisse.

H. 1,30; L. 0,98. Daté et signé en bas à droite : *Renoir* 64. (Photo André Held).

Première étude de fleurs de Renoir. Une variante (Coll. Max Liebermann, Berlin) a été exposée en 1954 à Rotterdam, Exp. : La Nature morte française, n° 58.

On note en 1866, un *Grand bouquet*, (daté et signé, 1,06 × 0,81 Fogg Art Museum, Cambridge, Mass. Repr. en coul. Walter Pach, op. cit., pl. 34).

Vers 1868 — 4

LE MÉNAGE SISLEY

Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.

Toile. H. 1,05; L. 0,75. Signé en bas, à gauche : *Renoir*.

Renoir avait fait la même année un grand portrait à mi-corps de son ami Sisley (Anc. coll. Lapauze, Meier-Graefe, repr. p. 23); un autre portrait de Sisley, à mi-corps, le montrant à cheval sur une chaise au dossier de laquelle il est accoudé, est de 1874 (G. Rivière, repr. en regard p. 50).

On connait de Renoir peu de grands portraits d'homme en pied : *Le Portrait de Bazille au chevalet* (1871) (Musée du Louvre), *Henri Bernstein* (1910, repr. Vollard en regard p. 218) et *Vollard en torero* (pl. 135).

1864 — 5

PORTRAIT DE PETITE FILLE

Museum of Art, Cleveland, Ohio.

Toile. H. 0,81; L. 0,65. Signé et daté vers le milieu, à droite : *A. Renoir*, 1864.

C'est le portrait de Mademoiselle Romaine Lancaux, depuis Madame Lestrade.

Collection Decap; offert au Musée de Cleveland par The Hannah Fund.

1866 — 6

JEUNE HOMME EN FORÊT DE FONTAINEBLEAU

Exposé au Salon de 1866.

H. 1,06; L. 0,80. Signé et daté en bas à droite.

Le peintre Lecœur, ami de Renoir (voir pl. 2).

1867 — 7

LISE A L'OMBRELLE

Folkwang Museum, Essen.

H. 1,80; L. 1,13. Signé en bas à droite : *A. Renoir*, 67.

Acheté par Théodore Duret à l'artiste (payé 1.200 francs), (cf. Th. Duret. *Renoir*, p. 14).

A figuré au Salon de 1868, n° 2119; etc...

Vers 1868 — 8

JEUNE GARÇON AU CHAT

Collection Arnhold, Berlin.

H. 1,24; L. 0,67.

1868 — 9

LES PATINEURS

Collection Robert de Hirsch, Berne.

Toile. H. 0,72; L. 0,90. Signé en bas, à gauche : *A. Renoir* 68.

« Je n'ai jamais pu supporter le froid; aussi tout mon bagage *d'effets d'hiver* se borne-t-il à cette toile « Le Bois de Boulogne

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

avec des patineurs et des promeneurs » ainsi qu'à deux ou trois petites études; et d'ailleurs, même si l'on supporte le froid, pourquoi peindre la neige, cette maladie de la nature? » (Vollard, éd. Crès, p. 51).

Citons parmi ces « petites études », le délicat « Jardin d'hiver » qui figura aux « Jardins de France », exposé Galerie Charpentier, en juin 1943, nº 114.

1868-69 — 10

La Grenouillère

Collection Oscar Reinhart, Winterthur.

H. 0,62; L. 0,90. Signé en bas à droite : *Renoir.*

Il existe, en plus de ce tableau, deux variantes de *La Grenouillère* à cette époque, l'une au Musée National de Stockholm (0,66 × 0,86) (repr. Drucker, 1re éd; pl. 12), l'autre montrant un arbre et des personnages au premier plan, et une barque à voile sur le fleuve vers la droite du tableau (Meier-Graefe, repr. p. 35).

Collection Mme Esther Behrens, Hamburg.

1870 — 11

Baigneuse au griffon

Collection Auguste Pellerin, Paris.

Toile. H. 1,84; L. 1,15. Signé et daté en bas, à droite : *A. Renoir*
Toile. H. 1,84; L. 1,15. Signé et daté en bas, à droite . *A. Renoir* 70.

D'après Salomon Reinach (*Revue Archéologique*, 1913), Renoir aurait songé ici à l'Aphrodite de Cnide, tout en choisissant pour son modèle une attitude plus naturelle que celle des copies romaines, qui nous ont seules transmis le chef-d'œuvre grec.

Coll. Alfred Cassirer, Berlin; Coll. Auguste Pellerin.

Exposé Salon de 1870, nº 2405; Galerie Nadar, 1874, nº 141; etc...

1873 — 12

Cavaliers au Bois de Boulogne

Kunsthalle, Hambourg.

Toile. H. 2,61; L. 2,26. Signé en bas à gauche : *A. Renoir*, 1873.

Dit parfois « L'amazone » ou « L'allée cavalière au Bois de Boulogne ».

Madame Darras, femme du capitaine de Renoir en 1870 a posé pour la cavalière (le portrait du *Capitaine Darras* est au Musée de Dresde, celui de *Madame Darras* à New-York, coll. A. Lewisohn).

Il existe une étude en buste de Madame Darras en toilette d'amazone faite en vue de ce tableau (repr. dans *La Renaissance*, juillet 1924, sur la couverture).

Ce tableau fut refusé au Salon de 1873.

« — Je vous l'avais bien dit ! se serait écrié triomphalement le capitaine Darras (cf. Vollard, éd. Crès, p. 62). Ah ! si vous m'aviez écouté ! »

« Il faisait allusion, racontait Renoir, à la couleur de ma peinture, qui l'avait littéralement affolé.

« — Vous pouvez m'en croire, ne cessait-il de dire pendant les séances de pose : des chevaux bleus, cela ne s'est jamais vu !

« Je dois ajouter que, malgré la pauvre idée qu'il avait de ma peinture, il ne s'en montrait pas moins, en toute circonstance, extrêmement serviable. »

Collection Henri Rouart.

1874 — 13

La Loge

Tate Gallery, Londres.

Toile. H. 0,80; L. 0,64. Signé et daté en bas, à gauche : *A. Renoir*, 74. (Cliché de l'Illustration).

Posé par le frère de l'artiste, Edmond Renoir, et par un modèle surnommé « Nini gueule de raie ».

Une esquisse pour ce tableau, mesurant H. 0,27; L. 0,22, a figuré dans la vente Dollfus en 1912, exposée chez Bernheim en 1913, nº 7, repr. en couleurs au catalogue. Une variante appartenant à la collection Robert Treat Paine, New-York, a figuré à l'exposition du Metropolitan en 1937, nº 6, signé *Renoir* 76, dim. H. 1,13; L. 0,79.

Une première pensée de cette composition, totalement différente, appartenait autrefois à la collection Georges Viau (exposée à la galerie Bernheim-Jeune, en 1900, sous le nº 44).

Une étude approfondie a été faite de ce tableau par Paul Jamot dans la *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1923.

Le tableau a été restauré.

Acheté en 1875 par le Père Martin à l'artiste pour 425 francs. Collection Fleurnois (1892) (?); vendu, après la guerre, à Courtauld, un million de francs.

Exposé Galerie Nadar, 1874, nº 142; Durand-Ruel, 1883, nº 45; etc...

1871 — 14

Portrait de Madame Maitre

Collection Auguste Pellerin, Paris.

H. 1,30; L. 0,83. Signé en bas à droite : *A. Renoir, avril* 1871.

Edmond Maître, qui commanda à Renoir ce portrait de sa femme, fut pour lui un ami de la première heure. Renoir l'avait connu par Bazille, qu'Edmond Maître chercha en vain à dissuader de son projet quand il s'engagea dans les zouaves en 1870. Dilettante, musicien distingué; c'est en grande partie, grâce à lui que Renoir découvrit Wagner. Maître était aussi ami de Fantin-Latour et il figura à côté de Zola dans le fameux tableau : *Un Atelier aux Batignolles.* (Musée du Louvre).

Vers 1871 — 15

La Famille Henriot

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

Toile. H. 1,14; L. 1,63. Signé en bas, à droite : *A. Renoir.*

D'après Vollard (éd. Crès, p. 62), peint en 1871 à La-Celle-Saint-Cloud. Au fond, à gauche, Renoir lui-même ou son frère Edmond est représenté en train de dessiner.

Collection Marczell von Nemès; Baron Herzog, Budapest; Coll. particulière en Suisse; Coll. Et. Bignou, Paris.

Vers 1872 — 16

Le Déjeuner

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

H. 0,50; L. 0,61. Signé en bas à droite : *A. Renoir.*

1872 — 17

Parisiennes habillées en Algériennes

Collection Prince Matsukata, Kobé.

Toile. H. 1,55; L. 1,30. Signé en bas, à gauche : *A. Renoir*, 1872.

D'un entretien de Renoir avec Vollard : « Le Harem » est exactement de 1869 (sic). C'est bien un vrai miracle que cette toile existe encore. J'avais déménagé peu de temps après l'avoir peinte. J'ai toujours détesté m'encombrer de grandes machines. Je laissai donc mon tableau dans l'atelier que je quittais; comme la concierge me demandait si j'avais bien débarrassé tout, je me hâtai de lui dire : Oui, et de prendre la porte. Je n'y pensais plus, quand, longtemps après, dans la même rue, une femme court après moi :

— Vous ne me reconnaissez pas? Je suis votre ancienne concierge. J'ai gardé soigneusement le grand tableau que vous avez oublié...

— Merci ! lui dis-je. Je viendrai le reprendre demain.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Et je me promis bien de ne jamais repasser par là. Le temps s'écoule; un jour, en traversant un quartier éloigné, je me trouve encore nez à nez avec cette brave femme :

— Vous savez bien, s'écrie-t-elle, votre tableau !..

Je me rendis compte, alors, que ce sacré tableau me poursuivrait toute ma vie, et que, pour me débarrasser de cette obsession il me fallait y aller de mes quarante sous pour un fiacre !..

J'ai plus tard vendu le *Harem*, dans un lot de onze toiles, onze exactement; le tout, pour la somme de cinq cents francs. Dans le tas je me rappelle la *Tonnelle*, le *Portrait de Sisley*, la *Femme qui a le doigt sur la bouche*, (*L'ingénue*, voir pl. 32) et... le portrait de mon acheteur lui-même. »

Paul Jamot, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1923, a fait des remarques fort intéressantes sur ce tableau.

Lorsque M. Dollfus en 1875 lui commanda une copie d'après Delacroix, Renoir aurait voulu choisir les « Femmes d'Alger » pour lesquelles on sait son admiration; ce fut la « Noce juive » qu'il copia.

Collection Fasquelle.

1870 — 18

FEMME D'ALGER (ODALISQUE)

National Gallery of Art, Washington.

Toile. H. 0,67; L. 1,28. Signé et daté.
Exposé au Salon de 1870.
Collection Chester Dale.

Vers 1875 — 19

ARGENTEUIL

Toile. H. 0,54; L. 0,65.

1872 — 20

LE QUAI MALAQUAIS

Collection particulière, Paris.

Ce tableau, que signale l'accent garance du pantalon des soldats au premier plan, a rarement été montré en public (Salon d'Automne, 1904, nº 8; Galerie Charpentier, 1944, nº 183). Collection Georges Viau; Vente mars 1907, nº 65.

Vers 1872 — 21

RUE DE VILLAGE

Paris, Collection particulière.

Toile. H. 0,60; L. 0,73. *Phoco André Held.*

1876 — 22

MADEMOISELLE JEANNE DURAND-RUEL

Barnes Foundation, Merion, U.S.A.

Toile. H. 1,12; L. 0,75. Signé et daté en bas à gauche : *Renoir* 76.
Commandé directement à l'artiste; Coll. Durand-Ruel; Coll. Madame A. F. Aude.

1874 — 23

DANSEUSE

National Gallery of Art, Washington.

Toile. H. 1,42; L. 0,93. Signé et daté en bas, à droite : *Renoir* 74.
Collection de Madame Durand-Ruel (1900); Coll. Joseph E. Widener, Philadelphie.
A figuré chez Nadar, 1874; etc...

1876 — 24

PORTRAIT DE MLLE CHARPENTIER ASSISE, EN BLEU.

Anc. Coll. Madame Tournon.

Toile. H. 0,98; L. 0,73. Signé et daté en bas, à droite : *Renoir* 76.
Le même modèle figure dans le tableau *Madame Charpentier et ses enfants*, peint en 1878 et conservé au Metropolitan Museum de New-York.
Commandé à l'artiste par M. Georges Charpentier; Coll. Madame E. Tournon (Mademoiselle Georgette Charpentier).

1879 — 25

AU CIRQUE FERNANDO

Art Institute, Chicago.

H. 1,92; L. 1,28. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*
Ces deux fillettes jonglant avec des oranges appartenaient au Cirque Fernando qu'illustra lui aussi Degas (*Miss Lola au cirque Fernando*, 1879, coll. Cawthra Mulock, U. S. A.). Le cirque Fernando inspira à Renoir un autre tableau : *Le clown* (coll. Kroller-Müller, Hœnderlo) (contra : Meier-Graefe, éd. française, p. 12, qui le date 1868). Forain y a fait également plusieurs études au croquis.
Sur le cirque Fernando, le clown Boum-Boum, etc... voir Georges Rivière, p. 144 et sq.
Ce tableau aurait été peint dans le jardin de la rue Cortot (cf. Vollard, éd. Crès, p. 73).
Collection Durand-Ruel; Coll. Mrs Potter-Palmer, Chicago (1892).
Exposé chez Durand-Ruel, à New-York, 1886; etc...

1876 — 26

ÉTUDE : ANNA

Musée d'art moderne occidental, Moscou.

H. 0,92; L. 0,75. Signé en bas, à droite : *Renoir* 76.
« ...On discutait si dans le tableau de Manet intitulé *Nana* et qui représente une jeune femme à sa toilette, le peintre n'avait pas eu l'intention de représenter l'héroïne du roman de Zola portant le même nom... Il n'en est rien. Cette toile est une étude faite d'après une jolie fille nommée Anna qui était le modèle habituel de Gervex. Cette Nana a posé également pour Renoir à la même époque. Il a fait, notamment, d'après elle, un magnifique torse, acquis d'abord par Emmanuel Chabrier, et qui appartient actuellement, je crois, à un amateur de Moscou. » (G. Rivière, p. 28).
M. Paul Jamot (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1923, pp. 329-330) a étudié très attentivement ce tableau. La pose du modèle lui semble notamment s'inspirer de la *Vénus accroupie* du Louvre.
Collection Emmanuel Chabrier; Coll. Prince Morosov; Coll. Stchoukine.

1876 — 27

PORTRAIT DE MONSIEUR CHOCQUET

Collection particulière, U. S. A.

H. 0,47; L. 0,37. Signé en bas à gauche : *Renoir.*
Ce portrait de M. Chocquet, sensiblement contemporain de celui de la collection Oscar Reinhart, Winterthur, qui le montre se caressant la barbe du bout des doigts (reproduit en couleurs dans G. Bazin, *Renoir*, éd. Skira), est également beau et a peu été reproduit.
Dans son admiration pour Delacroix, M. Chocquet avait demandé à Renoir de donner comme fond à ce portrait l'esquisse de *Numa et Egérie*, pour un écoinson de la bibliothèque du Palais-Bourbon.
A notre connaissance ce portrait n'a figuré dans aucune exposition.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Sur M. Chocquet voir Georges Rivière, p. 36-42, et Jules Joets, *Les Impressionnistes et M. Chocquet*, L'Amour de l'Art, 1935, p. 121-125, (portraits de Chocquet et lettres de Renoir).

Un splendide portrait de Madame Chocquet (H. 0,73; L. 0,59) figure dans la collection de Madame Halvorsen, à Oslo.

Vers 1876 — 28

BOUQUET DEVANT LA GLACE

Collection particulière, Paris.

Toile. H. 0,93; L. 0,72. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Collection Deudon.

Vers 1875 — 29

MÈRE ET ENFANTS EN PROMENADE

Collection Frick, New York.

H. 0,66; L. 0,41.

Ce portrait fut payé à Renoir 1.200 francs, et ce profit lui permit de louer l'atelier rue Cortot où il travailla en 1875 au *Moulin de la Galette.*

De M. Michel Florisoone, cette vive notation sur ce tableau : « Trois paires d'yeux disposés en triangle » (Florisoone, p. 24).

Vers 1875 — 30

LA SERVANTE DE CHEZ DUVAL

Collection Stephen C. Clark, U. S. A.

H. 1,10; L. 0,72. Signé en bas à gauche : *Renoir.*
Musée d'Art moderne, Moscou.

Vers 1876 — 31

LA LISEUSE

Musée du Louvre, Paris.

Toile. H. 0,45; L. 0,37.
Collection Chocquet; Coll. Caillebotte, légué par lui en 1894, au Musée du Luxembourg, entré en 1933 au Musée du Louvre. Exposé chez Durand-Ruel, 1883, nº 23; etc...

Vers 1876 — 32

L'INGÉNUE

Coll. Charles B. Harding, New York.

H. 0,55; L. 0,46. Signé en haut, à droite : *Renoir.*

Ce modèle semble avoir posé plusieurs fois pour Renoir à cette époque (cf. *La Pensée*, (M. G. p. 147), *Portrait de femme en buste* (repr. dans *L'Art et les Artistes*, déc. 1909), la *Jeune femme tenant un chat dans ses bras*, etc...
Collection Georges Viau (vente du 4 mars 1907); Alph. Kann; Coll. Jacob Golsdchmidt, Berlin.

Vers 1874 — 33

CHEMIN MONTANT DANS LES HAUTES HERBES

Musée du Louvre, Paris.

Toile. H. 0,59; L. 0,74. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

Peint probablement à la Ville-d'Avray, ou dans quelque autre partie de la banlieue parisienne. Meier-Graefe l'appelle : *Paysage près de Paris.*

Pour M. Germain Bazin la date de ce tableau serait un peu postérieure. La date est peu sûre. Le catalogue proposé par le catalogue de l'Exposition de l'Orangerie en 1933 : « Vers 1880 », lui semble un peu tardive. Il le daterait vers 1876-78, précédant immédiatement la campagne de Wargemont, en 1879.
Collection Charles Comiot; donné par M. Charles Comiot, le 29 juillet 1926 au Musée du Louvre.

Vers 1875 — 34

TEMPS D'ORAGE

Collection privée, Suisse.

Toile. H. 0,46; L. 0,55. *Photo André Held.*
Exposition chez Nadar 1875, nº 34.

1876 — 35

DANS L'ATELIER

Tate Gallery, Londres.

H. 0,46; L. 0,36. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Dans l'atelier de Renoir, rue Saint-Georges, se réunissaient à toute heure les amis du peintre. De gauche à droite on reconnait : Lestringuez (« Peu après cinq heures arrivait Lestringuez qui sortait de son bureau du Ministère de l'Intérieur. Élégant, distingué, souriant dans sa barbe blonde très soignée, on n'aurait jamais deviné dans Lestringuez un philosophe adonné aux sciences occultes. » — G. Rivière, p. 62); assis le coude au genou, Georges Rivière (« Franc-Lamy, Cordey et moi étions les familiers de toutes les heures à cette époque. » — G. R., ibid.); au premier plan, de profil perdu, la cigarette aux doigts, Cabaner (« Cabaner était musicien... Toutefois, malgré l'originalité de ses conceptions musicales, malgré la rare qualité de son esprit, il ne réalisa presque rien... La rêverie qui était son état habituel l'entraînait constamment à la poursuite des chimères enfantées par sa riche imagination»... — G.R., ibid.); à l'extrême droite, Cordey (jeune peintre qui exposa avec Renoir en 1877, rue Le Peletier); et, à demi caché par lui, le profil au front dégarni de Pissarro.
Collection G. Viau; collection particulière, Londres (prêté à la Tate Gallery en 1955).

1876 — 36

LA TONNELLE

Musée d'Art Moderne Occidental, Moscou.

Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Collection Georges Viau (vente du 4 mars 1907, vendu 28.500 francs).

Vers 1878 — 37

LA BELLE SAISON : LA CONVERSATION

Anc. Collection Bernheim-Jeune, Paris.

H. 0,60; L. 0,50. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*
Collection Bernheim-Jeune, Paris.

1877 — 38

LA FEMME AUX LILAS

Collection Bernheim-Jeune, Paris.

H. 0,72; L. 0,58. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

1876 — 39

LE BAL DU MOULIN DE LA GALETTE

Musée du Louvre, Paris.

Toile. H. 0,78; L. 1,14. Signé et daté en bas, à droite : *Renoir* 1876.

Les témoins rapportent que ce tableau fut presque entièrement peint au Moulin de la Galette et que l'on rentrait tous les soirs le châssis dans l'atelier que Renoir avait loué à proximité, rue Cortot.

On connaît du tableau trois états : une ébauche, très rapide (repr. Drucker, 1re éd., p. 47) qui présente des variantes importantes (H. 0,645; L. 0,85. Vente Marczell de Nemes, 1913, nº 120. Signé à gauche : *A. Renoir.* Ayant appartenu au Prince de Wagram); une première version, sans aucune variante, ayant fait partie de la collection Chocquet (Vente Chocquet du 1er juin 1889, nº 88. H. 0,78; L. 1,14. Signé en bas à gauche et daté 1876. Aujourd'hui Collection John Hay

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Whitney, et ayant figuré à l'Exposition Renoir au Metropolitan Museum à New-York, en 1937).

Il semblerait que cette première version seule aurait été peinte en plein air. Sans doute Renoir n'en fut-il pas entièrement satisfait. Il la reprit, — à l'atelier selon toute vraisemblance, — et peignit alors la toile de la Collection Caillebotte, aujourd'hui au Louvre.

Ce qui expliquerait la date de 1875 que G. Rivière semble donner au *Moulin de la Galette:* l'ébauche seule étant de cette année, les deux variantes du tableau de 1876.

La plupart des personnages qui y figurent furent posés par les modèles habituels et les amis de l'artiste. C'étaient : Estelle, la sœur de Jeanne (modèle qui a posé pour *La Balançoire*) qu'on voit au premier plan, sur le banc de jardin; Lamy, Norbert Goeneutte, Georges Rivière, assis à une table chargée de verres de grenadine; Gervex, Cordey, Lestringuez, Lhotte, qui figurent des danseurs; enfin, au milieu du tableau, en pantalons « Merd'Oye », un peintre d'origine espagnole, qui venait de Cuba, nommé Don Pedro Vidal de Solares y Cardenas, dansant avec Margot. (Cf. Georges Rivière, p. 122 et sq, citées pour partie dans le présent ouvrage.

A l'exposition des Impressionnistes de 1877 le tableau fut appelé par Renoir : *Le Bal du Moulin de la Galette.*

Collection Caillebotte; léguée par lui en 1894 au Musée du Luxembourg; entrée au Louvre en 1929.

Expositions : rue Le Peletier, 1877, nº 186; *Renoir*, Durand-Ruel, 1883, nº 35; etc...

Vers 1877 — 40

La Sortie du Conservatoire

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

H. 1,87; L. 1,19. Signé en bas à droite : *Renoir.*

M. Barnes qui étudia le tableau (nº 73, repr. p. 252) le nomme « Après le concert »

1879 — 41

La Fin du déjeuner

Staedelsches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main.

Toile. H. 0,99; L. 0,82. Signé et daté en bas, à gauche : *Renoir* 79.

Exécuté dans le jardin du cabaret d'Olivier, à Montmartre, sous une tonnelle, où Renoir a souvent déjeuné avec Georges Rivière, quand il habitait rue Cortot. La jeune femme qui tient un verre est le portrait ressemblant d'une actrice parisienne, Ellen André, qui a posé aussi pour Degas. L'homme est le fils d'un armateur de Nantes et l'un des habitués de la Nouvelle-Athènes; la femme debout est un des modèles de Renoir (cf. G. Rivière, p. 187).

Collection Fleurnois (1892).

Vers 1876 — 42

Femme nue en plein air

Musée du Louvre, Paris.

H. 0,80; L. 0,64. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Appelé souvent *Torse d'Anna* ou *Torse au soleil.*

M. Paul Jamot (*Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1923, pp. 276 et 325) identifie ce tableau avec le *Torse d'Anna;* et il cite comme référence Vollard (Crès, p. 79) : « M'a-t-on assez reproché, fait dire Vollard à Renoir, les ombres violettes sur le corps ! »

Collection Caillebotte, légué par lui au Louvre en 1894.

1880 — 43

Femme nue

Musée Rodin, Paris.

Toile. H. 0,80; L. 0,65. Signé en haut, à droite : *Renoir.*

« En 1890 — rapporte Vollard — j'avais dans mon sixième de la rue des Apennins, un important *Nu* de Renoir dont je demandais 250 francs sans qu'on daignât seulement le regarder. Quand j'eus ma petite boutique de la rue Laffitte, les Renoir ayant un peu monté, j'en demandai timidement 400 francs et je me rappelle même qu'un « grand amateur » me disait : « Si j'avais 400 francs de trop, j'achèterais cette toile pour la brûler devant vous dans votre cheminée, tant cela me peine de voir Renoir représenté par un *Nu* si mal dessiné. »... Après avoir passé par plusieurs mains, la toile fut finalement payée par Rodin dans les 25.000 francs. Elle est aujourd'hui un des joyaux de son musée. »

Collection Ambroise Vollard; Auguste Rodin.

Vers 1878 — 44

Marguerite ou la tasse de chocolat

Ford Foundation, Detroit, U.S.A.

Toile. H. 1,00; L. 0,81. Signé et daté en bas, à gauche : *Renoir* 68 (cette date est probablement le reste d'une ancienne signature, accompagnant une peinture effacée et sur laquelle fut exécuté le présent tableau).

Posé par Margot, un des modèles préférés de Renoir, qui réalisait, dit Georges Rivière, « le type canaille de la faubourienne »; celle-ci est accoudée à la table couverte de peluche rouge de l'atelier de la rue Saint-Georges (Gf. G. Rivière, p. 66 et 177). Nous maintenons l'appellation traditionnelle qu'employait Renoir lui-même (Vollard, éd. Crès p. 70) mais il s'agit bien évidemment d'une tasse de café. Ce nom *Le chocolat de Margot*, aurait été donné au tableau par Paul Arène (G. Rivière, p. 66).

A été exposé au Salon de 1878, nº 1883 (« Le Café »); Durand-Ruel, mai 1892; etc...

1878 — 45

Madame Georges Charpentier et ses enfants

Metropolitan Museum, New York.

H. 1,90; L. 1,54. Signé en bas, à droite : *Renoir* 78.

On retrouve dans la fillette assise au premier plan le modèle du portrait en bleu de la pl. 24, Mlle Georgette Charpentier, plus tard Mme Tournon. L'enfant qui se serre contre sa mère est le jeune fils de Madame Charpentier, Paul, alors âgé de 3 ans.

Nous connaissons plusieurs portraits de Madame Georges Charpentier par Renoir : le plus célèbre au Musée du Louvre; un autre, très semblable, appartenant à Madame Tournon; et un pastel (H. 0,655; L. 0,55) autrefois chez Marczell de Nemès à Budapest, vente à Paris 1913.

Fut payé à l'artiste 1.000 francs.

Collection G. Charpentier.

Exposé au Salon de 1875 (nº 2528) (voir texte pp. 39 et 99); etc...

1879 — 46

Jeanne Samary

Musée d'Art moderne Occidental, Moscou.

H. 1,73; L. 1,02. Signé en bas à gauche : *Renoir* 79.

Ce portrait de Jeanne Samary, reçu au Salon de 1879 en même temps que celui de Madame Charpentier et ses enfants, marqua, on le sait, pour Renoir le début du succès.

Renoir a peint plusieurs portraits de la célèbre actrice. Le Musée d'Art Occidental à Moscou possède celui-ci en pied, et un autre, en buste; la tête seule appartient à la collection Pillet-Will; celui de la collection J. F. Boucher, donné par ce dernier à la Comédie-Française, est de 1877.

Il existe aussi un pastel, anc. coll. Etienne Bignou (repr. en couleurs par Meier-Graefe, pl. 84. H. 0,65; L. 0,50).

Fut payé à l'artiste par Durand-Ruel 1.500 francs.

Exposé au Salon de 1879, nº 2527; Durand-Ruel, New-York, 1886; etc...

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1880 47
JEUNE FILLE ENDORMIE AU CHAT

Collection privée, U. S. A.

H. 1,20; L. 0,90. Signé en bas, à droite : *Renoir* 80.

« Effrontée et naïve, pourvue d'un riche vocabulaire argotique, Angèle égayait Renoir... Parce qu'elle travaillait régulièrement, gagnait sa vie et qu'elle habitait chez sa mère, Angèle gardait l'illusion d'être une petite fille bien sage, qui se contentait de découcher plusieurs fois par semaine. Cette licence était du reste réprouvée par la mère qui réprimandait doucement sa fille. « Cela te fatigue » lui disait-elle, quand elle la voyait rentrer le matin les yeux battus et l'allure lasse.

« Angèle était sans doute *fatiguée* à la suite de ses escapades nocturnes quand elle s'endormit, à demi-vêtue, un chat sur ses genoux, dans un fauteuil de l'atelier de la rue Saint-Georges » (Georges Rivière, p. 138).

Vente Kelekian, New-York, 1927.

Exposé au Salon de 1880, n° 3196 (« Jeune fille endormie »).

1880 48
PORTRAIT DE MADEMOISELLE IRÈNE CAHEN D'ANVERS

Collection particulière.

Toile. H. 0,64; L. 0,54. Signé et daté en haut, à droite : *Renoir* 80.

Commandé à l'artiste par M. Cahen d'Anvers; Coll. Léon Reinach, Paris.

Exposé chez Durand-Ruel, 1883, n° 6; etc...

1879 49
LES ROSIERS A WARGEMONT

Collection particulière, Paris.

H. 0,65; L. 0,81. Signé et daté, en bas à gauche : *Renoir, Château de Wargemont* 79.

Peint pendant un séjour chez Paul Bérard, ami de l'artiste; voir portrait des enfants Bérard, sous le titre : *L'après-midi des enfants à Wargemont*, pl. 76.

Collection M. Deudon.

Exposé chez Durand-Ruel, 1883, n° 50.

1879 50
FALAISES A POURVILLE

Collection Hugo Nathan, Francfort-sur-le-Main.

H. 0,52; L. 0,44. Signé et daté en bas à droite : *Renoir* 79.

Plusieurs toiles de cette époque dans la région de Pourville : notamment « Maisons à Pourville » (repr. Meier-Graefe, p. 159).

Collection Chocquet (vente du 1-VI-1899).

1879 51
LA PLAGE

Collection Thannhauser, Berlin.

H. 0,65; L. 0,81. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Une réplique très voisine, mais non signée, et de dimensions différentes, était dans l'atelier de Renoir à sa mort. (*L'Atelier*, n° 331, repr.).

Vers 1880 52
PLACE PIGALLE

Tate Gallery, Londres.

H. 0,65; L. 0,55. Signé en bas, à gauche : *A. Renoir.*

Voir texte p. 00.

Collection Courtauld, Londres.

1880 53
MADEMOISELLE GRIMPREL AU RUBAN BLEU

Collection particulière, Paris.

Toile. H. 0,45; L. 0,35. Daté et signé en bas, à droite.

Le même amateur parisien possède deux variantes du même sujet : *Mademoiselle Grimprel au ruban bleu*, et *Mademoiselle Grimprel au ruban rouge*, de profil vers la gauche (H. 0,45; L. 0,35; daté 80). On a pu les admirer réunis à l'exposition Galerie des Beaux-Arts, été 1954, nos 23 et 24.

1880 54
LA PREMIÈRE SORTIE

Tate Gallery, Londres.

Toile. H. 0,65 ; L. 0,50. Signé en haut à gauche : *Renoir.*

1879 55
CANOTIERS A CHATOU

Anc. Coll. M. et Mrs Sam A. Lewisohn, New-York.

Toile. H. 0,81; L. 1,00.

Au fond Gustave Caillebotte.

Vers 1879 56
A LA BARRE

Photo Durand-Ruel.

1879 57
PÊCHEUSE DE MOULES A BERNEVAL

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

Toile. H. 1,75; L. 1,30. Signé et daté en bas, à droite : *Renoir* 1879.

Peint pendant le séjour en Normandie, en 1879. La petite fille aux cheveux épars est probablement le modèle qui a posé pour la *Bohémienne*, peinte la même année à Wargemont. Meier-Graefe cite et reproduit une répétition réduite de cette composition que Renoir aurait peinte vers 1895-98; mais (suivant M. Albert André) Renoir a toujours prétendu que cette réplique n'était pas de lui.

Acheté à l'artiste par M. Durand-Ruel pour 2.500 francs.

EXPOSITIONS : Salon de 1880, n° 3195; *Renoir*, Durand-Ruel 1883, n° 62; etc...

1881 58
LE DÉJEUNER DES CANOTIERS

Phillips Memorial Gallery, Washington.

H. 1,28; L. 1,73. Signé en bas, à droite : *Renoir* 1881.

On a par une lettre la certitude que Renoir fut à la fin de l'été 1880 chez la mère Fournaise au pont de Croissy. C'est là qu'il dut ébaucher son tableau qu'il acheva sans doute en hiver à l'atelier, comme il fit pour toutes ses compositions. Il signa le tableau en 1881.

M. Georges Rivière a situé le cadre et les personnages : « Renoir avait retrouvé chez la Mère Fournaise dans l'île de Croissy, le baron Barbier, compagnon charmant, spirituel, d'une inépuisable obligeance... Le « baron »... avait alors dépassé de loin la quarantaine mais il n'avait pas renoncé à fréquenter les coulisses des petits théâtres... Quoique un peu fatigué, il avait conservé l'allure dégagée de l'officier de cavalerie qu'il avait été autrefois. C'est la fin d'un de ces repas très gais auxquels le baron prenait part, que Renoir a représentée. Barbier y figure de dos, coiffé de son chapeau mou, et faisant face à la jeune femme accoudée à la balustrade. Dans le fond le peintre a placé Lhotte, en chapeau haut de forme (Meier-Graefe reconnaît au contraire un protecteur de Renoir,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

le banquier Ephrussi) et Lestringuez vu de profil » (Georges Rivière, p. 185 et sq.).

Dans l'une des jeunes femmes on retrouve Angèle, qui servit de modèle pour « La jeune fille endormie au chat » (voir pl. 47). Au premier plan, à gauche, la future Mme Renoir (cf. Meier-Graefe, éd .franç., p. 105).

Le banquier Balensi en 1882 l'avait acheté pour 7.000 fr.; le prix ne fut jamais payé; Durand-Ruel conserva le tableau jusqu'en 1924, le revendant à Duncan Phillips 125.000 dollars. « Lorsque j'ai acquis *Le Déjeuner* de Renoir, écrivait D. Philipps (*Formes*, nº 9, nov. 1930) je savais que la réputation universelle de cette œuvre ferait affluer les pélerins du monde entier. »

Collection privée Durand-Ruel.

EXPOSITIONS : 7e *Exposition des Artistes Indépendants*, Durand-Ruel, mars 1882, nº 140 (« Un déjeuner à Bougival »); *Exposition Renoir*, Durand-Ruel, avril 1883 (« Dîner à Chatou »); *The Impressionnists of Paris*, Durand-Ruel, New York, avril-mai 1886 ; Paris, 1955.

A l'exposition Renoir en 1883 le tableau figura sous le titre *Dîner à Chatou*, mais rien dans l'éclairage ne justifie ce titre qui n'a pas prévalu.

1882 — 59

La Mosquée

Collection G. Wldenstein, New York.

Toile. H. 0,46; L. 0,60.

1881 — 60

Les Bananiers

Collection Durand-Ruel, Paris.

Signé en bas à droite : *Renoir* 81.

Photo Durand-Ruel 9292.

De ce voyage en Algérie Renoir n'a pas rapporté beaucoup de toiles; mentionnons *La fillette au faucon*, *Vieille femme arabe*, *Rue montante à Alger* (L'Atelier de Renoir nº 7).

EXPOSITIONS : 7e *Exposition des Artistes indépendants*,Durand-Ruel, Paris, mars 1882, nº 143; etc...

1882 — 61

Jeune Arabe (Alï)

Ancienne Collection Géorges Viau, Paris.

H. 0,52; L. 0,28, Signé en bas, à droite : *Renoir* 82.

« Me voici installé à peu près à Alger et en pourparlers avec des Arabes pour trouver des modèles. Ce qui n'est pas commode, car c'est à qui trompera le plus. Mais j'espère arriver cette fois à vous rapporter de la figure, ce que je n'ai pu faire à mon dernier voyage. J'ai vu des enfants inouïs de pittoresque. Les aurai-je ? Je vais faire tout ce qu'il faut pour ça». (Extrait d'une lettre à Durand-Ruel, mars 1882).

1882 — 62

Le Ravin de la femme sauvage

Musée du Louvre, Paris.

Toile. H. 0,65; L. 0,81. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

On a vu parfois à tort dans ce paysage une vue de Provence.

Renoir fit plusieurs voyages en Algérie, l'un en mars-avril 1881; l'autre en mars-avril 1882, pour se remettre d'une pneumonie contractée à l'Estaque chez Cézanne. C'est sans doute au retour de ce second séjour qu'il exécuta ce tableau.

Vollard fait allusion à un voyage de six semaines qu'aurait fait Renoir en Algérie avec Lestringuez, après le Salon de 79; mais aucune lettre ni aucun tableau datés ne viennent confirmer son affirmation (voir note 35).

1881 — 63

Jeune mère

Barnes Foundation, Merion, U.S.A.

H. 1,20; L. 0,84. Signé en bas, à gauche : *Renoir* 81.

1882 — 64

Baigneuse blonde

Collection J.P. Stang, Oslo.

Toile. H. 0,80; L. 0,63. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

Renoir a peint deux fois ce même sujet.

Le tableau primitif, à Naples, fin 1881 : J.-E. Blanche disait (*La Renaissance*, février 1921) tenir de Renoir qu'il l'avait exécuté sur un bateau, en plein soleil, au milieu de la baie de Naples. De retour à Paris il l'offrit au collectionneur Vever; Durand-Ruel l'acquit plus tard; il est aujourd'hui dans une collection américaine.

La variante, ici reproduite, très proche de l'original sauf des détails du fond à gauche, fut peinte à Paris au printemps 1882 pour Durand-Ruel. Elle passa ensuite dans la collection de Paul Gallimard, et appartient à M. J.-P. Stang, à Oslo. Gravé deux fois par Renoir au vernis mou (Delteil 11 et 12) et en lithographie (Delteil 36).

1882 — 65

Portrait de Wagner

Collection Alfred Cortot, Lausanne.

H. 0,45; L. 0,39. Daté en haut à gauche, 15 janvier 82; signé en haut à droite.

Renoir peignit ce portrait de Wagner en 1882 à Palerme, en une séance de trente cinq minutes (voir lettre de Renoir, page 103). (Sur la signature du tableau on peut lire 13 ou 15; Renoir parle de ce tableau dans sa lettre du 14; mais dit : « hier, 13 février »).

En 1883, il donna une réplique de ce portrait (H. 0,40; L. 0,31. Signé et daté), qui est à Paris, à la Bibliothèque de l'Opéra, légué par Chéramy en 1915.

Un dessin de la main de Renoir figure dans « La Vie Moderne », 1883, p. 129, sous le titre *Portrait de Wagner, d'après le portrait à l'huile que Renoir fit à Palerme le 15 janvier 1882, le lendemain du jour où Wagner terminait Parsifal.* Le dessin s'en tient pas tout à fait au tableau.

Il existe aussi une lithographie d'après le même portrait (Loys Delteil, nº 33), repr. Drucker, 1re éd. pl. VII.

Collection J. Strauss.

1881 — 66

Venise : Saint-Marc

Staatsgalerie, Munich.

H. 0,63; L. 0,82. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Collection R. de Bonnières (1892).

« Je me suis vraiment plu à Venise. Quelle merveille que ce Palais des Doges ! Ce marbre blanc et rose devait être un peu froid, à l'origine; mais quel enchantement pour moi, qui l'ai vu doré par plusieurs siècles de soleil !

« Et la basilique de Saint-Marc ! Voilà qui m'a changé des froides églises italiennes de la Renaissance, et surtout de cette cathédrale de Milan dont les Italiens sont si fiers, avec son toit en dentelles de marbre, des bêtises, quoi !... A Saint-Marc, et dès l'entrée, on sent qu'on est dans un vrai temple; cet air doux et tamisé et ces magnifiques mosaïques, ce grand Christ byzantin avec un cerne gris ! Impossible de soupçonner, lorsqu'on est pas entré dans Saint-Marc, combien c'est beau, les piliers lourds, les colonnes sans moulures !... » (cité par Vollard).

1881 — 67

Venise : Gondole sur le grand canal

Collection Werner H. Kramarsky, New York.

Toile. H. 0,53; L. 0,64. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Un des tableaux, peu nombreux, inspirés à Renoir par son séjour à Venise en 1881. Une autre peinture du même sujet se trouve au Musée de Boston, où elle fut léguée par M. Cochrane (Cf. Bulletin du Musée de Boston, 1914).
Collection Max Silberberg de Breslau (vente G. Petit, 9 juin 1932, nº 27. Vendu 180.000 francs); Coll. S. Kramarsky.

1883 — 68
PAYSAGE A GUERNESEY

Collection particulière, U.S.A.

Photo Durand-Ruel.

Vers 1879 — 69
ÉTUDE POUR « LES PARAPLUIES »

Anc. Coll. Gabriel Cognacq, Paris.

Sanguine.

1879 — 70
LES PARAPLUIES

Tate Gallery, Londres.

Toile. H. 1,78; L. 1,13. Non signé.
Acheté par Durand-Ruel à l'artiste en 1892; entré au musée en 1917 (legs Lane).
Coquiot, Meier-Graefe, Uhde, Walter Pach, datent ce tableau vers 1879. Nous verrions une date un peu postérieure (vers 1884, cf. notre 1re édition), où Renoir approche de sa « manière aigre ».

1883 — 71
LA DANSE A BOUGIVAL

Museum of Fine Arts, Boston, U. S. A.

H. 1,80; L. 0,98. Signé en bas à droite : *Renoir* 83.
Il existe trois variantes de la *Danse*, toutes trois également célèbres; celle-ci, *La danse à Bougival*; *La danse à la campagne*, le danseur, de dos, sans chapeau (Coll. Durand-Ruel), et *La danse à la ville* (pl. 72). Paul Lhotte, un ami de Renoir a servi de modèle pour la figure du danseur. Suivant Tabarant (*Suzanne Valadon et ses souvenirs de modèle*, Bulletin de la *Vie Artistique*, 1921, p. 627). Suzanne Valadon aurait posé la danseuse. Pour nous, il nous semblerait reconnaître Valadon dans les deux *Danse à la campagne*, et Mme Renoir dans *La danse à la ville.*
A été gravé deux fois par Renoir au vernis-mou. (Loys Delteil nos 1 et 2).
Collection Depeaux (vente du 31 mai 1906); Barret-Decap, Biarritz.
EXPOSITIONS : *Painting... by members of « La Société des impressionnistes »*, Grosvenor Gallery, Londres, 1883, nº 66; etc...

1883 — 72
LA DANSE A LA VILLE

Collection Durand-Ruel, Paris.

Toile. H. 1,80; L. 0,90. Signé en bas à droite.

Vers 1880-83 — 73
TROIS PIVOINES

Toile. Signé en bas à droite : *Renoir. Photo André Held.*

1881 — 74
FRUITS DU MIDI

Art Institute, Chicago.

Toile. H. 0,51; L. 0,69.
M. Walter Pach qui étudie le tableau (op. cit. p. 72) note une influence de Cézanne, démentie pourtant par l'abondance des fruits qui y figurent.

1881 — 75
RAISINS ET FRUITS

Anc. Collection Prat.

Toile. Signé et daté en bas à gauche : *Renoir* 81.

1884 — 76
L'APRÈS-MIDI DES ENFANTS A WARGEMONT

Nationalgalerie. Berlin.

Toile. H. 1,27; L. 1,73. Signé et daté : *Renoir* 84.
Portraits des filles de M. Bérard, ami de l'artiste (Mesdemoiselles Marthe, Marguerite et Lucie Bérard).
Collection Bérard (jusqu'à 1905); acquis en 1906 par un amateur qui en fit don à la Nationalgalerie de Berlin.

1885 — 77
LA COIFFURE

Collection Robert Sterling Clark, New York.

H. 0,92; L. 0,73. Signé en bas à gauche : *Renoir* 85.

1887 — 78
LA NATTE

Collection Sydney W. Brown, Baden, Suisse.

Suzanne Valadon aurait posé pour ce tableau. « Souvent avec Suzanne Valadon nous échangions nos souvenirs... Et comme, tout en parlant, nous regardons un album plein de reproductions de Renoir, elle jette tout à coup : — Tiens, *La Natte!* C'est bien moi; je m'étais collé du cosmétique. C'est serré, hein ! C'est ce que les amateurs et les critiques appellent la période ingresque ! Et Valadon a un franc éclat de rire. » (G. Coquiot, *Renoir*, p. 98).
Collection J. Trarieux.

Vers 1885 — 79
LA MÈRE ET L'ENFANT

Collection Philippe Gangnat, Paris.

Nous donnons la première version; le fond, à peine indiqué ne montre aucune des concessions au goût de l'achevé qui marquent les variantes du thème (Collection Chester Beatty, Londres, H. 0,81, L. 0,65, de l'anc. coll. Prince de Wagram, et variante avec un chat, Collection Mrs Hunt Henderson, Nouvelle Orléans, H. 0,72; L. 0,55, signé et daté 1886); de plus petit format, une réplique que Renoir exécuta pour ses enfants à la fin de sa vie (Collection Keller, New-York).
Collection Renoir.
Toile. H. 0,90; L. 0,60. Signé et daté à droite : *Renoir* 85.

1886 — 80
LA BLANCHISSEUSE ET SON ENFANT

Collection Alexander Ginn, Cleveland, Ohio.

H. 0,81; L. 0,65. Signé en bas à droite : *Renoir.*
Il existe de ce tableau une autre version de même dimension, d'exécution moins achevée, qui est à la Barnes Foundation (repr. dans Barnes, p. 288, signé en bas à gauche. R.).

1886 — 81
LE BANC DANS LE JARDIN

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

H. 0,54; L. 0,65. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1887 82

LA FEMME, LA VACHE, ET LA BREBIS

Collection Stanley W. Sykes, U. S. A.

H. 0,54; L. 0,65. Signé en bas à droite : *Renoir.*
Collection J. E. Blanche.
Exposé au Metropolitan Museum, 1937, nº 44, sous le titre « Retour des champs ».

1887 83

JEUNES FILLES JOUANT AU VOLANT

Institute of Arts, Minneapolis, U. S. A.

H. 0,54; L. 0,65. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

« Renoir avait entr'ouvert un journal qui se trouvait devant lui, mais le rejetant tout de suite avec colère :

— Allons ! bon, voilà qu'ils recommencent avec leurs sports. Aujourd'hui c'est le tennis...

Comprenez-moi bien, ce n'est pas que j'en veuille particulièrement au tennis, mais je voyais, un jour, des jeunes gens qui se lançaient des balles : quel air niais et prétentieux ! De mon temps, on jouait au volant, au jeu de grâces, et s'il y en avait qui pratiquaient le jeu de paume, ils n'imaginaient pas faire quelque chose d'extraordinaire et se trouvaient très bien d'une raquette de trois francs... Le plus épatant de tout, parlez-moi du jeu de bouchon ! Il vous force à vous baisser tout le temps, ça vous presse le foie et fait sortir les poisons. Mais si l'on s'avisait aujourd'hui de proposer de jouer au bouchon? » (Vollard, éd. Crès, p. 243).
Collection Durand-Ruel.

Vers 1883-84 84

BAIGNEUSE

Collection Hugo Perls, Berlin.

Sanguine.
Etude pour les grandes baigneuses.

1887 85

LES GRANDES BAIGNEUSES

Collection Carroll S. Tyson, Philadelphie, U.S.A.

H. 1,15; L. 1,70.

« Renoir ne s'était jamais imposé, (P. Jamot, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1923), ou ne s'imposa depuis, une élaboration aussi longue ni aussi minutieuse. Elle demanda trois ans. Il semble bien que la première idée de Renoir fut déterminée par la vue du relief en plomb dont Girardon orna le bassin de l'allée des Marmousets à Versailles. Ce relief, qui représente le « Bain de Diane » comprend 22 figures. Le tableau de la Collection Blanche n'en a que cinq; encore les deux petites baigneuses de l'arrière-plan ne comptent-elles guère dans la composition. Tout le devant de la toile est occupé par trois grandes figures. C'est dire quelle transformation Renoir a fait subir au modèle qu'il avait dans l'esprit.

« Mais, si les trois figures il les a prises dans l'œuvre de Girardon, en les modifiant à sa guise sans doute, et surtout en les liant l'une à l'autre par des rapports beaucoup plus étroits car, dans le relief, elle ne forment pas un groupe : elles se trouvent en divers points d'une composition plus vaste et plus lâche, on serait tenté de conclure que la conception fortement concentrée de Renoir est plus sculpturale que l'ordonnance admirablement dispersée de Girardon, s'il n'était juste d'ajouter que le relief de Versailles est une frise décorative qui comporte ou même commande cette dispersion.

« De part et d'autre nous voyons des jeux de baigneuses dont les unes sont à terre et les autres dans l'eau, et le trait principal de ces jeux, le geste de la baigneuse qui prend de l'eau dans ses deux mains pour en éclabousser une de ses compagnes, appartient à Girardon. Mais, par le fait de la diminution du nombre des personnages, ce qui n'était qu'un épisode, devient chez Renoir, le tableau lui-même, toute l'action consistant dans le duel plaisant de celle qui lance de l'eau et de celle qui se renverse en criant pour soustraire au moins son visage aux éclaboussures, tandis que la troisième, qui se croit à l'abri, étant assise un peu plus haut, et dont l'admirable buste se montre en face entre les deux figures de profil, contemple en souriant la lutte joyeuse qui met ses deux compagnes aux prises.

« Renoir, dit M. Meier-Graefe, avait fait un dessin d'après le bas-relief de Versailles. Ce dessin aurait appartenu à M. Maître. On ne sait où il est aujourd'hui. Mais les dessins ou esquisses que nous avons conservés et dans lesquels Renoir cherche les traits de sa propre composition, suffisent à nous indiquer dans quel sens son esprit travaille au cours de longues études préparatoires. Le grand dessin (il a près d'un mètre de large) qui appartient au prince de Wagram peut être considéré comme l'étape la plus proche encore du modèle de Girardon. Les baigneuses, debout, assises ou dans l'eau, sont au nombre de sept, et bien que l'on sente déjà un effort en vue d'une liaison plus stricte, elles gardent un peu de cet ordre dispersé qui ressemble à un collier égrené. C'est ce dessin qui s'éloigne le moins du « Bain de Diane », et cependant c'est là que l'on surprend la pensée de Renoir hésitant encore entre une baigneuse moderne — je ne dis pas réaliste, car déjà l'ensemble de la composition respire un désir de beauté classique — et une figuration mythologique rajeunie par l'introduction de types familiers. La baigneuse qui est assise au premier plan à gauche, et qui fait le geste de s'essuyer les pieds, a déjà remis sa chemise, et cette chemise a une coupe inconnue des nymphes et des déesses antiques. »

Nous avons trouvé un tableau de Laurent la Hyre « Les Baigneuses » signé et daté 1653, appartenant au Musée du Louvre, dont la parenté avec « Les Grandes Baigneuses » de Renoir ne nous parait pas avoir été déjà notée. Au second plan un petit groupe de baigneuses, pourrait, au moins autant que le bas-relief de Girardon, avoir servi de modèle à Renoir. L'attitude de la baigneuse de gauche et de celle de droite est identique dans les deux œuvres.
Collection J. E. Blanche.
EXPOSITIONS : *Exposition Internationale*, Georges Petit, mai 1887; etc...

Vers 1887 86

PETITE BAIGNEUSE BLONDE AUX YEUX BRUNS

Galerie Nationale, Oslo.

H. 0,60; L. 0,54. Signé en haut, à gauche : *Renoir.*
Galerie Levesque; Coll. Tryggre Sagen, Oslo, donné par lui à la Nasjonalgalleriet en 1916.

Vers 1885 87

JEUNE FILLE AU CHAPEAU DE PAILLE

Collection Mr et Mrs Edwin C. Vogel, New York.

Toile. H. 0,55; L. 0,47.

1888 88

LES FILLES DE CATULLE MENDÈS AU PIANO

Collection particulière, New York.

Toile. H. 1,63; L. 1,30. Signé et daté en haut, à droite : *Renoir* 88.
Ce fut le dernier tableau que Renoir exposa au Salon, où il n'avait pas figuré depuis 1883; il est désigné au catalogue sous le titre : « Portrait de Mesdemoiselles M... ».
Catulle Mendès paya ce portrait 100 francs.
Collection du Prince de Wagram.

Vers 1888 89

FEMME EN ROBE ROUGE S'ESSUYANT LES PIEDS

Galerie G. Wildenstein, New York.

H. 0,66; L. 0,54. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1888 — 90

LE PONT D'ARGENTEUIL

Marie Harriman Galleries, New York.

H. 0,54; L. 0,65. Signé.

1889 — 91

LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE

Barnes Foundation, Merion, U . S. A.

H. 0,55; L. 0,75. Signé en bas, à gauche : *Renoir* 89.

Une version différente de la Montagne Sainte-Victoire, de la même date, appartient à D. W. T. Cargill, U. S. A.; signée en bas, à droite *Renoir* (dim. H. 0,54; L. 0,65); a figuré à l'Exposition *Renoir* au Metropolitan Museum, New York, 1937, nº 48, repr. au catalogue.

Sur ce thème célèbre, il est intéressant de confronter pour la couleur comme pour la composition, la vision de Renoir à celle de Cézanne, auprès duquel il travaillait à Aix en cette saison de 1889.

1888 — 92

LA SORTIE DU BAIN

Coll. Ralph Mac Coe, Cleveland, Ohio, U.S.A.

H. 0,85; L. 0,66. Signé en bas, à droite : *Renoir* 88.
Collection Gaston Dreyfus (1913).

Vers 1887-90 — 93

ARBRE PLONGEANT DANS L'EAU

Collection particulière, Paris.

H. 0,46; L. 0,61. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

Les bords de la Seine à Bougival.
Collection de Polignac, Paris; Coll. A. M., Paris (catalogue pour une vente du 23 mai 1935 qui n'eut pas lieu; Collection de Ganay.

Vers 1892 — 94

BAIGNEUSE ALLONGÉE DE DOS, AVEC UN CHAPEAU

H. 0,27; L. 0,46. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Photo Durand-Ruel 3754.

Ce tableau appartient à une série de baigneuses étendues, vues de dos, nues ou à demi-dévêtues, accompagnées ou non d'un autre personnage, couchées de droite à gauche ou de gauche à droite, dont Renoir vers 1890-1895, a tiré quelques-unes de ses nudités les plus gracieuses de l'époque nacrée.

1891 — 95

LA LEÇON DE MUSIQUE

H. 0,56; L. 0,46.

Il existe une variante du tableau, dimensions : H. 1,18; L. 0,78.

Rappelons sur le même thème, mais très différent d'exécution, le tableau célèbre du Louvre, *Au piano*, (1892, H. 0,69; L. 0,59) dont il existe plusieurs variantes.

Vers 1894-95 — 96

JEAN RENOIR JOUANT AVEC GABRIELLE ET UNE FILLETTE

Collection Mrs H. Harris Jonas, New York.

H. 0,67; L. 0,80. Signé en haut, à droite : *Renoir.*

Jean Renoir, le second fils, est né en 1893. Son père en a fait maints portraits et montré ses jeux (cf. Jean et Gabrielle, H. 0,54; L. 0,65; repr. Drucker, 1re édition, pl. 111; deux personnages seulement, jouant avec des animaux de bois).

Vers 1892 — 97

LE CROQUET

Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Photo Vizzavona, cliché Druet 3881.

Renoir n'avait nul goût pour les sports (voir notice, pl. 83). Le jeu de croquet et le jeu de volant lui auraient-ils paru ménager seuls la grâce du geste féminin? à eux seuls il a consacré une toile.

Meier-Graefe signale, de la même époque, « Au croquet » : deux jeunes filles appuyées sur leur maillet, une autre jouant dans le fond (repr. M. G. p. 228).

On pourra rapprocher l'étude la *Joueuse de Croquet* ici reproduite d'une lithographie en couleurs : *Enfant jouant à la balle.* (Loys Delteil, nº 32).

1892 — 98

PRÈS DE PONT-AVEN

Collection Durand-Ruel, Paris.

H. 0,46; L. 0,55. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Vers 1890-95 — 99

DANS LA PRAIRIE

Anc. Collection Sam. A. Lewisohn, New York.

Toile. H. 0,81; L. 0,65.

On remarque la composition très simple en X, signalée par M. Walter Pach (*op.cit.*, p. 90).

Les deux fillettes de dos regardant au loin sont proches du tableau, *Au bord de la mer* (H. 0,55; L. 0,46; anc. coll. Durand-Ruel), où elles portent de grands chapeaux. (Repr. notamment Drucker, 1re éd., pl. 115).

Vers 1890 — 100

TROIS JEUNES FILLES EN PROMENADE

Collection particulière.

Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

Il existe plusieurs dessins préparatoires du même sujet; voir dans A. Vollard (grande édition), pp. 66 et 243.

1895 — 101

LES ENFANTS DE MONSIEUR CAILLEBOTTE

Collection particulière, Paris.

H. 0,65; L. 0,81. Signé en bas, à droite : *Renoir* 95.

Ce sont les enfants du collectionneur, ami des Impressionnistes, dont la donation à l'État en 1894 provoqua de si intenses polémiques. Renoir, son ami, avait été désigné par lui comme son exécuteur testamentaire.
Collection Caillebotte; rarement présenté en public, à nouveau à la Galerie des Beaux-Arts, été 1954, nº 42.

1897 — 102

JOUEUSE DE GUITARE

Collection particulière, Paris.

Toile. H. 0,81; L. 0,65. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Vers 1895 — 103

CALVAIRE EN BRETAGNE

Anc. Collection Durand-Ruel, Paris.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum, LUCKNOW.

1899 104
LE LEVER
Barnes Foundation, Merion, U. S. A.
H. 0,63; L. 0,53. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*
Posé par Gabrielle.
Barnes (nº 245, repr. p. 327) le date vers 1809.

1899 105
LA SICILIENNE
Collection J.-P. Stang, Oslo.
H. 0,65; L. 0,54.
Collection Bernstein (Vente Hôtel Drouot, 8 juin 1911); Bernard Goudchaux.

Vers 1900 106
LE JEUNE HOMME A L'ŒILLET
Ancienne Collection Georges Viau.
Toile. H. 0,55; L. 0,46. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*
Ce portrait est celui de M. Germain.
Collection G. Viau.

Vers 1895 107
FEMME AU CHAPEAU
Collection Prince Matsukata, Kobé.
Même modèle, pose inversée, que le tableau, très proche, de la coll. Jacques Balsan (repr. Drucker, 1re éd., pl. 132).

1898 108
DÉJEUNER A BERNEVAL
H. 0,81; L. 0,65. Non signé.
Au premier plan, Pierre Renoir.
Dans l'atelier de Renoir, jusqu'à sa mort.

1896 109
LA FAMILLE DE L'ARTISTE
Barnes Foundation, Merion, U. S. A.
H. 1,73; L. 1,40. Non signé.
Dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort.

1897 110
BAIGNEUSE ENDORMIE
Collection Oscar Reinhart, Winterthur.
H. 0,81; L. 0,65. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Collection Mlle Diéterle; J. P. Stang, Oslo.

1898 111
PORTRAIT DE JEAN RENOIR TENANT UN CERCEAU
Collection Mrs Abram Eisenberg.
H. 0,66; L. 0,50. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Dans l'atelier de Renoir jusqu'à sa mort.

1894 112
BERTHE MORISOT ET SA FILLE
Collection E. Rouart, Paris.
Toile. H. 0,81; L. 0,65. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Berthe Morisot avait épousé Eugène Manet, frère d'Edouard Manet. « Ce fut chez Berthe Morisot que je retrouvai Renoir. Mallarmé m'avait conduit rue de Villejust, et souvent nous y allions le dimanche après le concert. C'était un milieu assez curieux et d'une rare distinction. Eugène Manet, Berthe Morisot et leur fille Julie vivaient dans un décor de haute bourgeoisie et d'un goût très pur. Eugène Manet, nerveux et empressé, Berthe Morisot d'une hautaine et froide affabilité, d'une distante élégance sous ses cheveux blancs avec un regard aigu et triste, et la petite Julie, enfant silencieuse et farouche aux joues naïvement coloriées, qui considérait de son bel œil oriental le lévrier Laerte. » (Henri de Régnier, préface à « Renoir, peintre du nu »).
EXPOSITIONS : Durand-Ruel, Paris, 1876, nº 34.

1897 113
JEUNE FILLE AU MÉTIER
Collection Durand-Ruel, Paris.
H. 0,81; L. 0,65.
Portrait de Mademoiselle Christine Lerolle. Au fond le statuaire Devillaz et Louis Rouart.
Dans l'atelier de Renoir jusqu'à sa mort.

1903 114
LE JARDIN D'ESSOYES
Collection Philippe Gangnat, Paris.
H. 0,19; L. 0,18. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Variante : *Jean et sa bonne*, reproduit dans l'Atelier de Renoir, nº 289, non signé, dimensions : H. 0,24; L. 0,21. Vente Maurice Gangnat, juin 1925, nº 158.

1907 115
GABRIELLE A LA BLOUSE ENTR'OUVERTE
Collection Durand-Ruel, Paris.
Toile. H. 0,65; L. 0,53. Signé en haut à droite : *Renoir.*

Vers 1902 116
LE PIERROT BLANC
Collection de Madame Paul Guillaume, Paris.
Toile. H. 0,81; L. 0,62. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
Portrait de Jean Renoir, second fils de l'artiste, en costume de Pierrot.
Atelier de l'artiste jusqu'à sa mort; collection Claude Renoir.

Vers 1906 117
LA LEÇON D'ÉCRITURE DE COCO
Barnes Foundation, Merion, U. S. A.
H. 0,54; L. 0,65. Signé en bas, à droite : *Renoir.*
L'un des nombreux portraits de Claude Renoir, *Coco*, en 1901. Voir numéro suivant et nº 125.

Vers 1904 118
PORTRAIT DE COCO
Collection particulière.
H. 0,52; L. 0,28. Signé en haut, à gauche : *Renoir.*
Collection Jos Hessel.

Vers 1900 119
BEAULIEU : PAYSAGE
Collection Durand-Ruel, Paris.
H. 0,65; L. 0,81. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Vers 1904-06 120
GRANDE BAIGNEUSE AU CHAPEAU ET AUX JAMBES CROISÉES
Collection particulière, Suisse.
Il existe au moins quatre versions de ce tableau vers la même époque : l'une au Musée du Belvédère à Vienne (H. 0,92; L. 0,73).
Collection Hessel.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1904 121
LA BOULANGÈRE

Ancienne Collection Henry Bernstein, Paris.

H. 0,54; L. 0,65. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

Renoir a traité deux fois le même sujet, posé par « la boulangère » une de ses bonnes.

La première version (par nous reproduite) faisait partie de la collection Henry Bernstein en 1911; la réplique (vente Gangnat, juin 1925, nº 148), fut peinte peu de temps après. Au dire de Meier-Graefe, la seconde version est fort supérieure : le buisson a été rétréci, de ce fait la plaine est devenue plus large et plus aérée; les tons rouge et jaune ont été accentués. Le tout, dit-il, donne une impression plus dégagée et plus fraîche.

1901 122
LA SOURCE

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

Signé en bas, à droite.

Barnes le date (nº 217, repr. pl. 307) vers 1897.

1909 123
DANSEUSE AU TAMBOURIN

Collection Philippe Gangnat, Paris.

Toile. H. 1,55; L. 0,64. Signé en bas à gauche : *Renoir* 09.

Deux pendants : *Danseuse aux castagnettes* et *Danseuse au tambourin*, panneaux décoratifs peints pour M. Maurice Gangnat.

Coll. Maurice Gangnat (vente juin 1925, nºs 138 et 139).

1908 124
PAYSAGE DES ENVIRONS DE NICE

Ancienne Collection Maurice Gangnat, Paris.

H. 0,45; L. 0,59. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

1911 125
JEUNE PATRE AU REPOS

Ecole de dessin, Rhode Island, Providence, U.S.A.

H. 0,75; L. 0,93.

Portrait du fils de M. Thurneyssen.

Renoir a fait plusieurs portraits pour la famille Thurneyssen; notamment celui de *Madame Thurneyssen tenant son fils sur ses genoux* (1910) (repr. dans Meier-Graefe, p. 310). Renoir fit un séjour à Munich au cours de l'été 1910.

1909 126
GABRIELLE ASSISE SUR UNE CHAISE

Musée du Louvre, Paris.

H. 0,65; L. 0,54.
Collection Camondo.

1910 127
COCO ET LES DEUX SERVANTES

Collection Philippe Gangnat, Paris.

H. 0,65; L. 0,54. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

Gabrielle a posé pour la femme accoudée au premier plan.

Collection Maurice Gangnat (vente juin 1925, nº 135); coll. Henri Kapferer.

1911 128
PORTRAIT DE MADAME J. DURAND-RUEL

Collection Durand-Ruel, Paris.

H. 0,92; L. 0,73. Signé en haut et à droite : *Renoir* 1911.

1911 129
PORTRAIT DE MADAME DE GALEA

Collection Madame de Galéa, Paris.

H. 1,14; L. 1,62. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*

Peint à Nice en 1912, au cours de nombreuses séances de pose.

Acheté à l'artiste.

1907 130
LA MAISON DE LA POSTE A CAGNES

Anc. Collection Gangnat, Paris.

H. 32,5; L. 0,46. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*
Coll. Gangnat (Vente juin 1925, nº 151).

Le site reproduit est la maison de la Poste où Renoir s'installa en 1903. Plus tard il devait quitter cette résidence pour Les Collettes », à Cagnes également, où il mourut.

1907 131
LA MAISON DE LA POSTE A CAGNES

Collection Philippe Gangnat, Paris.

Toile. H. 0,21; L. 0,38. Signé et daté en bas, à gauche : *Renoir* 07.
Collection Maurice Gangnat.

1905 132
JUGEMENT DE PARIS

Collection de Madame Halvorsen, Oslo.

Toile. H. 0,81; L. 1,01. Signé et daté en bas, à droite : *Renoir* 1908.

Gabrielle, la domestique de Renoir et son modèle préféré dans sa dernière période, a posé pour la figure de Pâris et pour celle de la déesse au premier plan à droite.

Cette composition fut reprise par Renoir, avec des variantes importantes (voir *L'Atelier de Renoir*, nº 405, repr., Mercure apparaît dans la gauche du tableau), et dans un haut-relief, exécuté vers 1915-16 (voir p. VIII).

Renoir a exécuté un dessin de cette composition pour servir de mise en place à des planches en couleurs qu'il n'a pu achever (reporté sur pierre, ce dessin fut reproduit par L. Delteil, nº 51, sous la désignation : Les Baigneuses).

Vers 1910 133
NU A LA FONTAINE

Collection Paul Rosenberg, New York.

Toile. H. 0,91; L. 0,74. Signé en bas à gauche : *Renoir.*
Collection Cl. Renoir.

1916 134
DEUX BAIGNEUSES

Collection J. et C. Bernheim-Jeune, Paris.

H. 0,92; L. 0,73. Signé en bas, à droite : *Renoir.*

1917 135
AMBROISE VOLLARD EN TORERO

Ancienne Collection Ambroise Vollard, Paris.

H. 1,03; L. 0,83. Signé en bas, à gauche : *Renoir* 1917.

Peint à Essoyes en 1917 (cf. Vollard, éd. Crès, p. 271 et *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, p. 262).

Vollard aimait raconter que pendant son voyage d'Espagne en 1917, il avait eu à rechercher, pour faire plaisir à Renoir, un costume de torero. « J'ai justement, lui aurait dit celui-ci, un modèle qui a votre corpulence, et j'aimerais peindre un costume de toréador. »

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Impossible naturellement de trouver aucun costume de ce genre dans les magasins. Vollard s'en fit faire un.

Arrivé à la douane, pour éviter de payer des droits qu'on lui réclame, il déclare que c'est son vêtement de travail :

— Ah ! vous êtes toréador, mettez voir un peu ça !

Et voilà Vollard essayant dans la gare son costume pailleté et ses bas roses. La foule s'attroupant, il lui aurait fallu se réfugier dans un taxi; et peu d'instant après Renoir le voyant entrer dans son atelier, l'aurait trouvé si beau qu'il le contraignît à poser lui-même.

1914 136

MADAME TILLA DURIEUX

Collection Stephen C. Clark, New York.

Toile. H. 0,93; L. 0,74. Signé en bas, à gauche : *Renoir.*
Portrait de Madame Alfred Cassirer (voir aussi pl. I).
Collection Alfred Cassirer; coll. St. C. Clark.

Vers 1910 137

DÉDÉE

Toile. H. 0,73; L. 0,92.
Collection Prince de Wagram.

Vers 1915 138

GROUPE DE BAIGNEUSES

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

H. 0,80; L. 0,65. Non signé.
On remarquera le geste de la baigneuse de gauche, très proche de la pose de la *Vénus Victrix* (cf. pl. IX).
Dans l'atelier de Renoir à sa mort.

Vers 1912 139

BAIGNEUSE A MI-CORPS

Berne, Collection Hahnloser.

Toile. H. 0,67; L. 0,55. Signé en haut à droite.

1919 140

FEMME A LA GUITARE

Collection particulière, Paris.

H. 0,61; L. 0,50. Non signé.
Dans l'atelier de Renoir à sa mort.

Vers 1917 141

ODALISQUE

Barnes Foundation, Merion, U. S. A.

H. 0,46; L. 0,36. Non signé.
Dans l'atelier de Renoir à sa mort.
L'Atelier de Renoir, nº 645, repr. (« Femme en chemise de tulle accroupie sur des coussins verts »).

1919 142

LE CONCERT

Collection Paul Rosenberg, New-York.

H. 0,73; L. 0,92. Non signé.
Dans l'atelier de Renoir jusqu'à sa mort; Coll. Claude Renoir.

Vers 1917 143

DANSEUSE NUE AU TAMBOURIN

Collection G. Maratier, Paris.

Étude à la sanguine.
Photo Galerie Drouin.
Se retrouve dans la danseuse de gauche, tenant un tambourin, des trois petites stèles *(Danseuses Musiciennes)* modelées par Morel sous la direction de Renoir en 1917-18.

1919 144

LE REPOS APRÈS LE BAIN

Musée du Louvre, Paris.

Toile. H. 1,10; L. 1,60. Non signé.
Appelé aussi : « Baigneuses », ou « Les Nymphes ».
Posé par Gabrielle.
Dans l'atelier de Renoir jusqu'à sa mort; donné en 1923 par M. Pierre Renoir au Musée du Luxembourg; entré au Musée du Louvre en 1929.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

PLANCHES DANS LE TEXTE

Pl. I. En regard p. 20. RENOIR DANS SON ATELIER. 1914.

Pl. II. En regard p. 21 : 1. PORTRAIT DE RENOIR PAR LUI-MÊME EN 1875.
2. PHOTOGRAPHIE DE RENOIR EN 1861.
3. PHOTOGRAPHIE VERS 1900.
4. PORTRAIT PAR LUI-MÊME. 1910.

Pl. III. En regard p. 36 : 1. Vers 1915. Toile d'études : NU, PAYSAGE, CRUCHE, POMMES, STATUETTE, ET ROSES.
2. Vers 1890. Toile d'études : DEUX NUS ÉTENDUS ET POMMES.
3. TÊTES D'ENFANTS.

Pl. IV. En regard p. 37 : LES SIGNATURES DE RENOIR.

Pl. V. En regard p. 86 : 1. BAIGNEUSE ÉTENDUE. Lithographie. Loys Delteil, nº 35.
2. FRONTISPICE POUR « PAGES » DE MALLARMÉ. (Bruxelles, 1891, éditions Deman). Eau-forte. Loys Delteil, nº 3.

Pl. VI. 1. BAIGNEUSE ÉTENDUE. Eau-forte. 1906. Loys Delteil, nº 15.
2. LA FEMME AU CHAPEAU. (Mlle Diéterle). Vers 1892. Lithographie.

Pl. VII. 1. L'ATELIER DE RENOIR A CAGNES.
2. VÉNUS VICTRIX. Plâtre. Dan le jardin de Cagnes.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Pl. VIII. En regard p. 87 : 1. Le Jugement de Paris. Haut-relief, bronze.
2. Femme lavant. Bronze.
3. La Mère et l'enfant. (Voir pl. 79). Plâtre.

CROQUIS DANS LE TEXTE

P. 31. Baigneuse se dévêtant. Croquis. (D'après Ambroise Vollard).

P. 42. Les deux baigneuses. (D'après une eau-forte. 1895).

P. 52. Les Arcs antiques a miramas. (Photo Floury).

P. 54. Jeune fille a la mèche (dessin).

P. 59. Croquis. (D'après Ambroise Vollard).

P. 63. La Sérénade. (Croquis). (D'après Ambroise Vollard).

P. 73. Laveuse. Croquis. (D'après Ambroise Vollard).

P. 77. Baigneuse debout, tenant un linge. Croquis. (D'après Ambroise Vollard).

P. 82. Baigneuse accroupie. (D'après une sanguine).

P. 136. Nu de dos. Croquis. (D'après Ambroise Vollard).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

EXPOSITIONS

« Je viens tâcher, écrivait Renoir d'Alger à Durand-Ruel en mars 1882 (86), de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon.

« Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a 80.000 qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit. De plus, je ne veux pas tomber dans la manie de croire qu'une chose ou autre est mauvaise suivant la place. En un mot, je ne veux pas perdre mon temps à en vouloir au Salon. Je ne veux même pas en avoir l'air. Je trouve qu'il faut faire la peinture la meilleure possible. Voilà tout. Ah ! si l'on m'accusait de négliger mon art, ou par ambition imbécile faire des sacrifices contre mes idées, là je comprendrais les critiques. Mais comme il n'en est rien, l'on a rien à me dire, au contraire. Je ne m'occupe dans ce moment, comme toujours, que de faire de bonnes choses. Je veux vous faire de la peinture épatante et que vous vendrez très cher. J'y arriverai dans pas longtemps, j'espère. Je suis resté loin de tous peintres, dans le soleil, pour bien réfléchir. Je crois être au bout et avoir trouvé. Je puis me tromper, cependant ça m'étonnerait beaucoup. Encore un peu de patience et dans peu j'espère vous donner des preuves que l'on peut envoyer au Salon et faire de bonne peinture.

« Je vous prie donc de plaider ma cause auprès de mes amis. Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme de certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal.

« Je crois que je suis tout à fait retapé. Je vais pouvoir travailler ferme, et me rattraper.

« Là-dessus je vous souhaite une excellente santé. Et beaucoup d'amateurs riches. Cependant gardez-les pour mon retour. Je resterai encore un mois. Je ne veux pas quitter Alger sans rapporter quelque chose de ce merveilleux pays. Mille amitiés aux amis et à vous.

RENOIR.

Et plus tard, lors du triomphe des Renoir exposés au Salon d'Automne 1904, il revient dans un interview avec C. L. de Moncade, (LA LIBERTÉ, 15 *octobre* 1904) sur cette question du Salon et des expositions :

« C'est une très grande erreur de croire que je suis l'adversaire des expositions. Nul plus que moi, au contraire, n'en est partisan, car la peinture, à mon avis, est faite pour être montrée. Maintenant, si vous vous étonnez de n'avoir pas vu mes toiles aux Salons et si vous vouliez en chercher la cause, elle est beaucoup plus simple. Mes tableaux étaient refusés, le jury les accueillait généralement, — accueillait, c'est une manière de parler, — par des éclats de rire. Et quand, par hasard, ces Messieurs se trouvant un jour moins en veine d'hilarité, se décidaient à en accepter un, ma pauvre toile était placée sous la cimaise ou sous le velum, afin de passer aussi inaperçu que possible. J'estime avoir envoyé des toiles pendant une vingtaine d'années : une dizaine de fois j'ai été impitoyablement refusé, les dix autres, sur trois toiles, on m'en prenait une, et on la plaçait comme je viens de vous dire.

« Voyez-vous, mon existence a été exactement le contraire de ce qu'elle aurait dû être, et c'est bien la chose du monde la plus comique que je sois représenté comme un révolutionnaire, moi qui suis certainement le plus vieux barbon qui existe parmi les peintres. Dès l'École des Beaux-Arts d'ailleurs, le malentendu a commencé. J'étais un élève extrêmement assidu; je piochais l'académie, j'étudiais le classique, mais je n'ai pas obtenu la moindre mention honorable et mes professeurs ont tous été unanimes à trouver ma peinture exécrable. J'ai commencé à envoyer des toiles aux expositions de 1863, où je fus refusé; 64 (87) : refusé; 65 : refusé; etc.., etc... Ne soyons pas injustes, j'ai eu une toile qui fut fort bien placée. C'était, il est vrai, le portrait de Madame Charpentier. Madame Charpentier voulait être en bonne situation et connaissait les membres du jury qu'elle secoua vigoureusement. Cela n'a pas empêché que le jour où j'ai envoyé les petites Mendès, on me les a mises sous le velum, où personne ne les a vues. »

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

On ne saurait prétendre à ce qu'un relevé des expositions où figurèrent des Renoir fut complet, tant se sont multipliées depuis quarante ans les manifestations de la peinture française, expositions dont le succès eût été imparfait si elles n'avaient présenté des œuvres de Renoir.

Signalons parmi celles énumérées ci-dessous les principales étapes qui marquèrent le contact de Renoir avec le grand public, en France et à l'étranger.

Le Salon tout d'abord, où de 1863 à 1890, Renoir envoie des toiles avec une constance mal récompensée; la première exposition chez Charpentier en 1869 où parait « Lise »; celle de New Bond Street, à Londres, où fut montré le premier Renoir aux Anglais, en 1871 ([88]); — et la série, désormais légendaire, des expositions des Impressionnistes à Paris ([89]), à compter de celle de la galerie Nadar en 1874. Voici comment plus tard Renoir lui-même résumait celle-ci ([90]) : « En 1874, nous avions fondé Pissarro, Monet, Degas et moi, le Salon des Impressionnistes. Nous avions accepté le concours de peintres quelconques ([91]), car il fallait remplir nos murs. Ah! ce fut un joli succès ! Le public venait, mais après avoir fait le tour des salles, réclamait ses 25 sous en poussant des cris de paon ».

La première exposition particulière des œuvres de Renoir est organisée en 1883, par Durand-Ruel qui y joue tout son crédit; l'opinion publique est enfin entamée, mais le succès ne commence de se dessiner que lors de l'exposition des Impressionnistes à New-York en 1886, qui conquiert l'Amérique, dégage Durand-Ruel de ses difficultés commerciales, et sauve les Impressionnistes de la misère et Renoir de la gêne.

La grande exposition Renoir de 1892, à la galerie Durand-Ruel, montre la partie gagnée sur la critique et sur l'élite du public français.

Le Salon d'Automne de 1904, avec la salle Renoir où figurait 45 toiles, confirme le triomphe ([92]).

Déjà, et dès avant 1890, l'étranger a désiré connaître Renoir et les Impressionnistes; de plus en plus fréquentes, d'année en année, se multiplient d'importantes manifestations Renoir : chez Durand-Ruel surtout, qui poursuit son effort parallèlement en France, en Angleterre et à New York; à Berlin, chez Cassirer, Flechtheim et Thannhauser; en Scandinavie, en Suisse.

Les deux plus remarquables présentations d'ensemble sont l'exposition Renoir à l'Orangerie, en 1933, qui groupe tous les aspects de son œuvre, présentant les phases successives de son évolution; et celle du Metropolitan Museum, à New-York, en 1937, qui pour parvenir aux mêmes fins, peut se borner à faire appel aux seuls musées et collections d'Amérique, tant, depuis 1886, les œuvres de Renoir, — et parmi les plus belles — sont passées nombreuses Outre-Atlantique.

1864 *SALON* ([83]): *La Esmeralda* (n° 1618).

1855 *SALON* ([83]): *Portrait de M. W. S.* (n° 1802), *Soirée d'été* (n° 1803).

1868 *SALON: Lise à l'ombrelle* (n° 2113).

1869 *SALON: En été: La Bohémienne* (n° 2021).

1869 *EXPOSITION GALERIE CHARPENTIER*, (Renoir : *Lise* et *Portrait de Sisley*).

1870 *SALON: Baigneuse au griffon* (n° 2405). *Femme d'Alger* (n° 2406).

1871 *THE SECOND ANNUAL EXHIBITION IN LONDON OF PICTURE.* The contribution of the Society of French artists. The German Gallery, 168, New Blond Street, Londres, organisée par Durand-Ruel (1 *Renoir* sur 139 numéros).

1874, avril-mai *SOCIETE ANONYME DES ARTISTES PEINTRES, SCULPTEURS, GRAVEURS*, etc. Exposition à la galerie Nadar, 35, boulevard des Capucines, Paris. (Vingt-neuf exposants ([91]) Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne, Guillaumin, Berthe Morisot, se sont joints à Degas, Boudin, Bracquemont, Lépine, de Nittis, etc...) (7 *Renoir*).

1876, avril *DEUXIEME EXPOSITION DES IMPRESSIONNISTES*, Galerie Durand-Ruel, 11, rue Lepeletier (15 *Renoir*).

1877, avril *TROISIEME EXPOSITION DES IMPRESSIONNISTES*, dans un entresol vacant, 6, rue Lepeletier, Paris ([93]) (21 *Renoir*).

1878 *SALON: Marguerite ou la tasse de chocolat* (sous le titre : *Le café*, n° 1883).

1879 *SALON: Portrait de Jeanne Samary* (n° 2527), *Madame Charpentier et ses filles* (n° 2528), deux *Portraits d'homme* (pastels, n°° 4476 et 4477).

1879, juin *EXPOSITION DE QUELQUES ŒUVRES DE RENOIR*, à *La Vie moderne*, Paris ([94]).

1880 *SALON: Pêcheuses de moules à Berneval* (n° 3195), *Jeune fille endormie* (n° 3196) (*La jeune fille endormie au chat*).

1881 *SALON: Deux portraits de femme* (n°s 1986 et 1987).

1882, mars *SEPTIEME EXPOSITION DES ARTISTES INDEPENDANTS*, 251, faubourg Saint-Honoré, (Salon du Panorama de Reischoffen, là où fut plus tard le Nouveau Cirque), Paris (25 *Renoir*).

1882 *SALON: Un portrait de femme* (n° 2268).

1883, avril *EXPOSITION RENOIR*, organisée par Durand-Ruel, 9, boulevard de la Madeleine, Paris. Catalogue avec préface de Th. Duret.

1883 *SALON: Un portrait de femme* (n° 2031).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1883 *PAINTINGS, DRAWINGS AND PASTELS BY MEMBERS OF LA SOCIETE DES IMPRESSIONNISTES*, chez Dowdeswell and Dowdeswell, Grosvenor Gallery, Londres (9 *Renoir* sur 68 numéros) (95).

1886, 10 avril et 25 mai *WORKS IN OIL AND PASTEL BY THE IMPRESSIONISTS OF PARIS*, exposition organisée par Durand-Ruel avec l'American Art Association de New-York (32 *Renoir* sur 310 numéros).

1886 *EXPOSITION AU CERCLE DES XX*, à Bruxelles, organisée par Octave Maus. (Envois de Monet et de Renoir).

1886, mai-juillet *EXPOSITION INTERNATIONALE*, Galerie Georges Petit, rue de Sèze, Paris.

1887, 7 mai *EXPOSITION INTERNATIONALE*, Galerie Georges Petit, rue de Sèze, Paris. (*Renoir: Les Grandes Baigneuses*).

1888, 25 mai-25 juin *EXPOSITION*, Sisley, Renoir, Pissarro, Galerie Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier, Paris (18 *Renoir*, sur 87 numéros).

1890 *SALON: Portrait de Mesdemoiselles M.*, (*Les filles de Catulle Mendès au piano* (nº 2024). Renoir expose pour la dernière fois.

1892, 1-25 avril *EXPOSITION D'ŒUVRES DE RENOIR*, 9, boulevard de la Madeleine, Paris (70 *Renoir*).

1892, mai *EXPOSITION A. RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte et 11, rue Le Peletier, Paris (110 *Renoir*). Catalogue avec longue notice par Arsène Alexandre.

1896, mai-juin *RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, Paris (42 *Renoir*).

1899, 10-20 avril *EXPOSITION DES PEINTRES IMPRESSIONNISTES*, Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte, Paris (41 *Renoir*, montrant ses diverses manières de 1874 à 1898).

1901, 16 octobre-1er décembre *KUNSTAUSSTELLUNG*, Galerie Paul Cassirer, Berlin (23 *Renoir* sur 69 numéros).

1901, *PICTURES BY FRENCH IMPRESSIONISTS AND OTHER MASTERS*, Hannover Gallery, Londres (7 *Renoir* sur 52 numéros).

1902, juin *EXPOSITION RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, Paris (40 *Renoir*).

1904, février-mars *EXPOSITION DES PEINTRES IMPRESSIONNISTES, la libre esthétique*, Bruxelles (12 *Renoir* sur 195 numéros). Catalogue préfacé par Octave Mirbeau.

1904 *SALON D'AUTOMNE*, Paris (*Salle Renoir*: 35 num.) (92)

Hiver 1904-1905 *AUSSTELLUNG FRANZOESISCHE MODERNE MALEREI*, Galerie Paul Cassirer, Berlin.

1905 *A SELECTION FROM THE PICTURES BY BOUDIN, CEZANNE, DEGAS, MANET, MONET, MORISOT, PISSARRO, RENOIR, SISLEY*, exposée par Durand-Ruel aux Grafton Galleries, Londres.

1907 *IMPRESSIONNISTES FRANCAIS*, Société Mânes, Prague (7 *Renoir* sur 156 numéros).

Hiver 1907-1908 *EXHIBITION OF MODERN FRENCH PAINTINGS*, Art Gallery, Manchester (14 *Renoir*).

1908, avril-mai *NATURES MORTES* par Monet, Cézanne, Renoir, Pissarro, Sisley, A. André, G. d'Espagnat, Galerie Durand-Ruel, Paris (42 *Renoir*).

1908, mai-juin *PAYSAGES PAR CLAUDE MONET ET RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, Paris (36 *Renoir*).

1908, novembre-décembre *EXHIBITION OF PAINTINGS BY PISSARRO AND AUGUSTE RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York (41 *Renoir*).

1909, novembre *EXPOSITION DES IMPRESSIONNISTES* Moderne Galerie, Munich (8 *Renoir* sur 55 numéros).

1910, juin *MANET, PISSARRO, RENOIR, SISLEY*, Galerie Durand-Ruel, Paris (34 *Renoir*).

1912, février-mars *KUNSTAUSSTELLUNG*, Galerie Paul Cassirer, Berlin (41 *Renoir* sur 64 numéros).

1912, février-mars *PAINTINGS BY RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York.

1912 *EXPOSITION CENTENNALE DE L'ART FRANÇAIS* (1892-1912), Institut français, Saint-Pétersbourg (24 *Renoir*).

1912, juin *PORTRAITS PAR RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, Paris (58 *Renoir*).

1913, janvier-février *EXPOSITION DE 41 ŒUVRES DE RENOIR DES ANNEES* 1873-1910, Moderne Galerie, Heinrich Thannhauser, Berlin (41 *Renoir*).

1913, mars *EXPOSITION RENOIR*, Galerie Bernheim Jeune, Paris (42 *Renoir*). Préface au catalogue par Octave Mirbeau.

1914 *EXPOSITION D'ART FRANÇAIS (ART DECORATIF CONTEMPORAIN DE* 1800 *A* 1885*)*, Grosvenor House, Londres (10 *Renoir*).

1914, janvier *NATURES MORTES ET FLEURS* (Monet, Manet, Pissarro, Renoir, Sisley, A. André, G. d'Espagnat (8 *Renoir*).

1914, février *RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York (30 *Renoir*).

1914, mai-juin *FRANSK MAKERKUNST FRA DET 19NDE AARHUNDREDE*, Dansk Kunstmuseum Foreling, Copenhague (12 *Renoir*).

1916, octobre-novembre *PEINTURE FRANÇAISE*, Kunstverein, Winterthur, Suisse (26 *Renoir* sur 196 numéros).

1917, juin-juillet *EXPOSITION D'ART FRANÇAIS DU XIXe SIECLE*, au profit de l'Association générale des Mutilés de la guerre, Galerie Paul Rosenberg, Paris (16 *Renoir* sur 78 numéros).

1917, janvier *RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York (18 *Renoir*).

1917, octobre-novembre *FRANZOESISCHE KUNST DES XIX. UND XX. JAHRHUNDERTS*, Kunsthaus, Zürich, Préface au catalogue par Maurice Denis (60 *Renoir* sur 362 numéros).

1918, janvier-février *DEN FRANSKE UTSTILLING*, Oslo (13 *Renoir* sur 106 numéros).

1918, février-mars *RENOIR*. Galerie Durand Ruel, New York (28 *Renoir*).

1919, avril *RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York (35 *Renoir*).

1920, février *RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York (41 *Renoir*).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

1920, novembre-décembre *EXPOSITION RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, Paris (76 *Renoir*).

1920, *SALON D'AUTOMNE*, Exposition rétrospective d'œuvres de P.-A. Renoir, peintes de 1915 à 1919 (nº 2311 à 2341).

1921, février-mars *EXPOSITION AUGUSTE RENOIR* Nasjionagalleriet, Oslo (44 *Renoir* et Sculptures).

1921, janvier *EXPOSITION D'ŒUVRES DE RENOIR*, Galerie B. Weill, Paris.

1921, mars-septembre *IMPRESSIONISTS AND POST-IMPRESSIONISTS*, au Metropolitan Museum, New York (12 *Renoir*).

1921, avril *AQUARELLES, PEINTURES ET DESSINS DE RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, Paris (31 aquarelles, 33 pastels, 78 dessins).

1923, février *ŒUVRES DE RENOIR*, Galerie Druet, Paris (85 *Renoir*).

1924, janvier *RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York (23 *Renoir*).

1924 *FRANZOESISCHE IMPRESSIONNISTEN*, Galerie Alfred Fleichtheim, à Berlin (avril-mai); même exposition à Francfort (10 mai-1er juin).

1925, janvier *EXPOSITION D'ŒUVRES IMPORTANTES DE MONET, PISSARRO, RENOIR, SISLEY*, Galerie Durand-Ruel, Paris (10 *Renoir* sur 472 numéros).

1925, mars-avril *DIE FUEHRENDE MEISTER DER FRANZOESISCHE KUNST IM XIX. JAHRHUNDERT*, Exposition de la Sécession, Vienne (12 *Renoir*).

1926, juillet-août *EXHIBITION RENOIR*, Leicester Galleries, Londres (27 *Renoir*).

1927, février-mars *ERSTE SOMMERAUSSTELLUNG*, Galerie Thannhauser, Berlin (consacrée aux peintres français du XIXe siècle) (17 tableaux, 4 sculptures, 5 dessins, pastels, etc... de *Renoir* sur 263 numéros).

1927, février-mars *CINQUANTE RENOIR, CHOISIS PARMI LES NUS, LES FLEURS, LES ENFANTS*, Galerie Paul Rosenberg, Paris (50 *Renoir*).

1927 *RENOIR*, Galerie Bernheim Jeune, Paris.

1927, novembre-décembre *RENOIR*, 70 *TABLEAUX DE* 1884 *A* 1919, *DES COLLECTIONS DE SES FILS*, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (70 *Renoir*). Notice de Carl Einstein; 11 œuvres reproduites et 8 photos inédites ou peu connues de Renoir et de sa famille, publiées au catalogue.

1928 *RENOIR*, Galerie Bernheim, Paris.

1928, octobre-novembre *EXPOSITION RENOIR*, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (28 toiles, 42 sanguines, pastels, aquarelles, dessins, plumes).

1929, février *EXPOSITION DES PEINTRES DE L'ECOLE IMPRESSIONNISTE ET NEO-IMPRESSIONNISTE*, Lucerne.

1929 *EXHIBITION*, Knœdler and Cº, New York, U. S. A.

1929, avril *FRANZOESISCHE MEISTER DES XIX. UND XX. JAHRHUNDERTS*, Galerie Tanner, Zurich (11 *Renoir* sur 43 numéros).

1929 *EXPOSITION RENOIR*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris.

1929, novembre *THE CLASSICAL PERIOD OF RENOIR*: 1875-1886, New York (14 *Renoir*).

1930, juin *RENOIR AND THE POST-IMPRESSIONISTS*, Galerie Alex Reid et Lefevre, Londres.

1930 *EXPOSITION A DETROIT, U. S. A.*, Institute of fine Arts.

1931, novembre-décembre *RENOIR AND HIS TRADITION*, Museum of french Art, Institut Français, New York (13 *Renoir*).

1932, janvier-février *EXHIBITION OF FRENCH ART*, 1200-1900, Royal Academy of the Arts, Burlington House, Londres (18 tableaux et 7 dessins de *Renoir*). Catalogue monumental.

1932, février-mars *EXHIBITION OF MASTERPIECES BY PISSARRO AND AUGUSTE RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New-York (19 *Renoir*).

1932 *EXPOSITION A CHICAGO*, Art Institute.

1932 novembre *RENOIR*, Galerie Braun, Paris (27 *Renoir*, 22 dessins).

1932, novembre-décembre *EXHIBITION OF PAINTINGS BY RENOIR SINCE NINETEEN HUNDRED*, Galerie Durand-Ruel, New York (26 *Renoir*).

1933, janvier *PAYSAGES*, par Claude Monet, Camille Pissarro, Renoir et Sisley, Galerie Durand-Ruel, Paris (11 *Renoir* sur 46 numéros).

1933 *MANET ET RENOIR*, tableaux appartenant à des collections américaines. Philadelphie (33 *Renoir* et 30 sculptures, d'après Aubert).

1933 *LES FLEURS DANS L'ART*, Philadelphie.

1933, juin *EXPOSITION RENOIR*, Musée de l'Orangerie (126 peintures, 23 pastels, aquarelles et dessins de *Renoir*). Préface au catalogue par Paul Jamot; notices par Ch. Sterling (64 reproductions).

1933, novembre-décembre *PAINTINGS FROM THE AMBROISE VOLLARD COLLECTION*, Galerie Knœdler, New York (*Renoir*); même exposition à Detroit, U. S. A.

1934, janvier-février *EXPOSITION D'ŒUVRES DES DIX DERNIERES ANNEES DE RENOIR*, 1909-1919, Galerie Paul Rosenberg, Paris (53 *Renoir*).

1934 *LE NU DANS L'ART VIVANT*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (13 *Renoir* et 2 sculptures sur 100 numéros).

1934, juin-novembre *THE CENTURY OF PROGRESS EXHIBITION OF PAINTINGS AND SCULPTURE*, Art Institute, Chicago (16 *Renoir*).

1934, octobre-novembre *PAINTINGS BY THE MASTER IMPRESSIONISTS*, Galerie Durand-Ruel, New York (8 *Renoir* sur 31 numéros).

1934, octobre *PAINTINGS BY RENOIR-DEGAS*, The Art Gallery, Toronto, U. S. A. (22 *Renoir*).

1934, 15 octobre-10 novembre *L'ŒUVRE SCULPTÉ, L'ŒUVRE GRAVÉ, AQUARELLES ET DESSINS DE RENOIR*, Galerie des Beaux-Arts, 140, faubourg Saint-Honoré, Paris. Introductions de Raymond Cogniat et d'Ambroise Vollard (12 bronzes, 1 plâtre, 6 aquarelles, 16 sanguines, eaux-fortes et pointes sèches).

1934 *EXPOSITION AU WADSWORTH ATHENEUM*, Hartford, U. S. A.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,
LUCKNOW.

1935, mars *RENOIR*, au bénéfice de la Hope Farm, Community School for Children, Galerie Durand-Ruel, New York (26 *Renoir*).

1935 *L'IMPRESSIONNISME*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (12 *Renoir* sur 104 numéros).

1935, *L'IMPRESSIONNISME*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (12 *Renoir* sur 104 numéros).

1935 *RENOIR EXHIBITION*, Alex. Reid et Lefevre. Londres.

1935, juin-juillet *QUELQUES TABLEAUX D'INGRES A GAUGUIN*, Galerie Bernheim Jeune, Paris (11 *Renoir* sur 30 numéros).

1935 *WERKE VON AUGUSTE RENOIR, AUS WINTERTHUR PRIVATBESITZ*, Musée de Winterthur, Suisse.

1935 *EXHIBITION OF MASTERPIECES BY RENOIR*, Durand-Ruel Gallery, New York.

1936 *RENOIR*, Galerie Renou et Colle, Paris.

1936, octobre *MASTERS OF FRENCH 19TH CENTURY PAINTING*, Anglo-French Art and Travel Society, New-Burlington-Galleries, Londres (16 *Renoir*).

1937, janvier *CINQUANTIEME ANNIVERSAIRE DES GALERIES DURAND-RUEL A NEW YORK* 1887-1937, Galerie Durand-Ruel, New York (4 *Renoir* sur 18 numéros).

1937, mai-septembre *RENOIR, SPECIAL EXHIBITION OF HIS PAINTINGS*, Metropolitan Museum, New York (tableaux appartenant à des collections américaines). Préface au catalogue par Harry B. Wehle (139 *Renoir* et 5 sculptures, tous reproduits au catalogue).

1937 *EXPOSITION DES CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART FRANÇAIS*, Palais du Quai de Tokio, Paris (12 *Renoir*, 5 dessins, 1 lithographie).

1938, mars *GREAT PORTRAITS FROM IMPRESSIONISM TO MODERNISM*, Galerie Wildenstein, New York (6 *Renoir* sur 48 numéros).

1938, février-mars *PAYSAGES DE RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York (11 *Renoir*).

1938, juin-juillet *RENOIR PORTRAITISTE*, au profit de la Société du Louvre, Galerie Bernheim Jeune, Paris (47 *Renoir*).

Été 1938 *HONDERD JAAR FRANSCHE KUNST*, Stedelijk Museum, Amsterdam (23 *Renoir* sur 224 numéros). Catalogue en hollandais et français. Avant-propos de D.-C. Roëll, préface de René Huyghe (94 reproductions dont 9 *Renoir*).

1938 *LA PEINTURE FRANÇAISE DU XIXe SIECLE EN SUISSE*, Paris, Galerie de la Gazette des Beaux-Arts, organisée avec le concours du Kunsthaus de Zurich (15 *Renoir* sur 134 numéros).

1939, mars-avril *PORTRAITS DE RENOIR*, Galerie Durand-Ruel, New York.

Hiver 1942-43 *LES FLEURS ET LES FRUITS DEPUIS LE ROMANTISME*, Galerie Charpentier, Paris (11 *Renoir* sur 217 numéros de la Rétrospective).

1943, février-mars *PIERRE-AUGUSTE RENOIR*, Kunsthalle, Bâle, Suisse (102 toiles et des sanguines, dessins, aquarelles, bronzes).

1944, février *LA VIE FAMILIALE*, Galerie Charpentier, Paris (10 *Renoir*).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

BIBLIOGRAPHIE

Il convient de mentionner avant tout autre, la grande étude de M. JULIUS MEIER-GRAEFE (1929), *comme la plus complète, la plus attentive, la plus riche en aperçus féconds. Elle reste l'ouvrage de base sur Renoir, et les* 400 *reproductions qu'elle renferme en font un utile répertoire (ne pas accepter cependant sans réserve les dates indiquées par lui, qui sont souvent erronées).*

Pour la reconstitution du milieu, le témoignage de M. GEORGES RIVIÈRE, *l'ami fidèle de Renoir, est irremplaçable ; c'est de lui que sont partis tous les essais postérieurs dans le même ordre descriptif et biographique. Les souvenirs de* M. ALBERT ANDRÉ, *ceux de* MM. THÉODORE DURET *et* GEORGES BESSON *sont également d'une aide précieuse. Les propos de Renoir, recueillis par* M. AMBROISE VOLLARD *au cours des* 20 *dernières années de Renoir, et publiés par lui dans une édition monumentale (enrichie de nombreux dessins), seraient un documentaire de plus haute valeur encore, si l'on ne devait craindre en le consultant que les dons de l'écrivain et du polémiste n'y aient parfois pris le pas sur la sévérité de l'historien.*

M. THÉODORE DURET, M. GUSTAVE GEFFROY, M. GEORGES LECOMTE, *ainsi que* M. CAMILLE MAUCLAIR, *qui furent mêlés aux polémiques du début de l'Impressionnisme, ont consacré à* L'Impressionnisme *les premières études d'ensemble, qui ont servi de fondement à nombre de travaux. Elles sont aujourd'hui dépassées et ne gardent plus guère qu'une valeur de témoignage psychologique.*

Le livre de M. FRANÇOIS FOSCA *donne sur l'art et la technique du Maître des remarques spécialement pertinentes.*

Peu connu en France, The Art of Renoir, *dû au grand collectionneur américain* ALBERT C. BARNES *en collaboration avec Mademoiselle* VIOLETTE DE MAZA, *fournit des études analytiques fort poussées sur plus de* 100 *tableaux. La Barnes Foundation groupe aujourd'hui plus de deux cents œuvres de Renoir, toutes d'une valeur exceptionnelle, mais n'est malheureusement pas accessible au public.*

Signalons enfin l'excellente étude que M. MICHEL FLORISOONE *a publiée, avec un copieux album de planches fort intéressantes, dont on peut cependant regretter l'absence de tout classement chronologique ou esthétique.*

Parmi nos instruments de travail nous rappellerons le catalogue de l'Exposition de 1913 (chez Bernheim), *où est recueilli un choix judicieux des principales critiques contemporaines des luttes des temps héroïques. La préface d'Octave Mirbeau porte la marque de ce talent passionné.*

Nous avons fait souvent appel pour notre documentation au catalogue de l'Exposition de l'Orangerie, *à Paris, en* 1933. *On n'a pu oublier la préface qu'y donnait* M. PAUL JAMOT, *et nous avons tiré grand usage des notices dûes à* M. CHARLES STERLING *(consulter de préférence la* 3e *édition corrigée) et du relevé des articles de revue.*

Quant aux Archives de l'Impressionnisme, *qu'ont ouvertes* MM. DURAND-RUEL *à* M. LIONELLO VENTURI, *elles groupent avec méthode un véritable trésor d'informations, où Renoir a une bonne part.*

Nous avons plaisir à remercier de façon toute spéciale MM. DURAND-RUEL *qui nous ont donné le plus large accès à leurs collections personnelles, à leur si riche bibliothèque de catalogues d'expositions et de ventes, à leurs recueils d'articles, ainsi qu'à leur incomparable répertoire photographique.* MM. DURAND-RUEL *prolongent ainsi, en facilitant la tâche des éditeurs, l'action de leur illustre maison en faveur de la gloire de Renoir.*

CENNINO CENNINI : Le livre de l'art, ou Traité de la Peinture, mis en lumière pour la première fois, avec des notes par le Chev. J. Tamboni. Traduit par Victor MOTTEZ. Nouvelle édition augmentée de 17 chapitres nouvellement traduits, précédée d'une lettre d'Auguste RENOIR au fils du traducteur, et d'une préface inédite du traducteur. Paris, Bibliothèque de l'Occident, 17, rue Eblé, 1911, in-4°.

MONOGRAPHIES

ANDRÉ (Albert), *Renoir*, Paris, Crès, 1919, Cahiers d'aujourd'hui, in-4°, 37 p., 40 phototypies.

ANDRÉ (Albert), *Renoir*, Paris, Crès, 1928, réimpression du précédent avec chapitre complémentaire, in-4°, 73 p.,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

116 pl. hors-texte, fig. dans le texte, 1 front. et 2 hors texte couleurs.

L'Atelier de Renoir, Bernheim jeune éditeur, Paris, s. d. (1931), tiré à 500 ex., in-f°, 716 reproductions hors-texte en phototypie; Avant-propos de André (Albert) (T. 1) et de Elder (Marc) (T. II).

Barnes (Albert C.) et Violette de Maza : *The Art of Renoir*, Minton Bach and Co, New York, 1935; préface de John Dewey, in-8°, 515 p., dont 158 pl. hors-texte.

Basler (Adolphe), *Pierre-Auguste Renoir*, Paris, Gallimard, 1928, Les peintres français nouveaux, in-12, 14 p., fig., 15-63 de pl.

Bazin (Germain), *Renoir*, Paris, Skira, 1941, grand in-4°, 4 pl., 8 pl. en couleurs.

Bérard (Maurice), *Renoir à Wargemont*, Paris, Larose, s. d. (1938), in-8°, 2 p., 30 reproductions hors-texte, une lettre fac-similé.

Besson (Georges), *Auguste Renoir*, Paris, Crès, 1929, Les Artistes nouveaux, in-8°, 12 p., 32 pl. hors-texte.

Besson (Georges), *Renoir*, Paris, Braun, 1938, « Les Maîtres », in-18, 12 pages, 12 fig. et 48 pl. hors-texte.

Catalogue de la Vente Gangnat, Paris, juin 1925. Préface par Robert Rey; avant-propos par Robert de Flers. (Répertoire important, avec 161 tableaux reproduits).

Coquiot (Gustave), *Renoir*, Paris, Albin Michel, 1925, in-12, 240 p., 32 reproductions hors-texte.

Duret (Théodore), *Renoir*, Paris, Bernheim Jeune, 1924, in-4°, 124 p., 41 pl. hors-texte.

Duthuit (Georges), *Renoir*, Paris, Stock, 1923, « Les contemporains », in-18, 32 p., 16 pl.

Florisoone (Michel), *Renoir*, Paris, Hyperion, 1937, in-4°, 40 p., 124 pl. hors-texte noir et 8 couleurs.

Fosca (François), *Renoir*, Paris, Rieder, 1923, « Les maîtres de l'Art moderne », in-12, 63 p., 40 hors-texte.

Hugon (Henri), *Les aïeux de Renoir et sa maison natale*, Limoges, s. d. in-8°, 8 p.

Jean (René), *Dix aquarelles, sanguines et pastels d'Auguste Renoir*. Introduction par René Jean, Genève et Paris, Georg éd., 1920, gr. in-f°, 10 pl., avec 37 p. de texte in-4°.

Kunstler (Charles), *Renoir, peintre fou de couleurs*, Paris, Floury, 1941, in-4°, 8 p., 15 hors-texte couleurs.

Meier-Graefe (Julius), *Auguste Renoir*, Munich, R. Piper, 1911, in-8°, 208 p., 100 reproductions. — Même édition, trad. française de A. S. Maillet, Paris, Floury, 1912.

Meier-Graefe (Julius), *Renoir*, Leipzig, Klinkhardt et Biermann, 1929, in-4°, 448 p., 1 front. et 9 pl. hors-texte en couleurs ou en héliogravure, 407 repr. dans le texte.

Renoir, Catalogue monumental de l'Exposition de mars 1913, Paris, Bernheim Jeune, 1913. Préface par Octave Mirbeau; notice de Pascal Forthuny, accompagnée d'opinions de la critique; 65 p., 40 pl. hors-texte en noir et couleurs. Tiré à 600 exemplaires.

Renoir, Fac-similés d'après vingt-et-un dessins, aquarelles et pastels de toutes les époques. Introduction par Elie Faure, in-f°. Ganymède, publications d'art, Paris, Crès, 1921 (Edition française de la Marée-Gesellschaft, Munich), 12 p., 21 pl. en couleurs.

Renoir peintre du nu, Paris, Bernheim Jeune, 1923, Préface de Henri de Régnier, grand in-4°, 40 pl. hors-texte. Tiré à 200 ex.

Rivière (Georges), *Renoir et ses amis*, Paris, Floury, 1921, in-4°, 273 p., 95 fig., 44 pl. hors-texte en noir et 12 en couleurs, 1 pointe sèche, 1 litho en fac-similé.

Roger-Marx (Claude), *Renoir*, Paris, Floury, 1933, Anciens et Modernes, in-8°, 189 p., 60 hors-texte dont 8 en couleurs.

Stein (Léo), *A. Renoir*, Les Albums d'Art Druet, Librairie de France, 1928, in-4°, 24 planches.

Terrasse (Charles), *Cinquante portraits de Renoir*, Paris, Floury, 1941, in-4°, 16 p., 50 fig. dont 1 en couverture, 1 dans le texte et 48 hors-texte dont 1 en couleurs.

Vollard (Ambroise), *Tableaux pastels, dessins, par P. A. Renoir*, Paris, Ambroise Vollard, 1918.

Vollard (Ambroise), *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, Ambroise Vollard éditeur, 1919, in-4°, 280 p., 175 fig. dans le texte et hors-texte, et 54 pl. hors-texte en héliogravure à la poupée, et 2 en couleurs.

Vollard (Ambroise), *Renoir*, in-12, Paris, Crès, 1920, « Artistes d'hier et d'aujourd'hui », in-16, 286 pages, 11 pl. hors-texte (reproduit le texte de la grande édition illustrée « La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir », avec de peu importantes variantes et additions). — Edition allemande : *Auguste Renoir*, traduit par Alb. Dreyfus, Berlin, Cassirer, 1924, 243 p., 35 pl., — Edition anglaise : *Renoir, an intemist record*, traduit par H. L. van Doren and R. T. Weaver, Londres, Knopf, 1926, 248 p., pl.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Alazard (Jean), *L'Orient et la Peinture française au XIXe siècle*, d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir, 1930, in-4°.

Aurier (G. A.), *Œuvres posthumes : L'impressionnisme* (T. II, p. 226 : *Renoir*), Paris, Mercure de France, 1893.

Besson (Georges), *L'impressionnisme et quelques précurseurs*, Paris, Braun, 1932. (Lettres de Renoir).

Bulliet (C. J.), *The significant moderns*, New York, Covici-Friede, 1936.

Blanche (Jacques-Emile), *Les Arts plastiques* (« La IIIe République de 1870 à nos jours »), préface de Maurice Denis, 1931, in-8°.

Castagnary, *Salons*, Paris, Charpentier 1892 (Articles du *Siècle :* — 1868 : Pissarro et Renoir; — 1873 : Renoir; — 1876 : Jugement d'ensemble sur les impressionnistes; — 1879 : Renoir et Mme Charpentier).

Denis (Maurice), *Théories*, 1890-1910, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, in-8° (p. 14-19 sur l'Exposition de 1892).

Denis (Maurice), *Nouvelles Théories*, 1914-1921, Paris, Rouart et Watelin, 1921 (La mort de Renoir, p. 107-117).

Dewhurst (Wynford), *Impressionist painting, its genesis and development*, Londres, Georges Newnes, 1904.

Duranty (Edmond), *La nouvelle peinture*, Paris, E. Dentu, 1876 (brochure).

Duret (Théodore), *Les peintres impressionnistes*, Paris, H. Heymann et J. Pérois, 1878 (brochure avec un frontispice par Renoir).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

DURET (Théodore), *Histoire des peintres impressionnistes.* Paris, Floury, 1906, in-4°, 212 p. (cf. pp. 127-155). — Nouvelle édition transformée, même éditeur, 1922 (reproduit le fascicule de 24 pages : « Les peintres impressionnistes », publié en 1878 chez Heymann et Pérois, Paris). — Nouvelle édition, nouvelle présentation, même éditeur, 1939.

FAURE (Elie), *Histoire de l'art*, T. IV, « L'Art moderne », Editions d'Histoire et d'Art, Plon, 1941, in-4° (pp. 206-210, pl. et passim).

FONTAINAS (André), *Histoire de la Peinture française au* XIXe *siècle*, Paris, Mercure de France, 1906.

FENÉON (Félix), *Les Impressionnistes en* 1886, Paris, Léon Vanier, 1886.

FRANCASTEL (Pierre), *L'impressionnisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1937, Publications de la Faculté de Strasbourg, in-8°, (pp. 98-122).

GEFFROY (Gustave), *Histoire de l'Impressionnisme*, La Vie Artistique, 1re série, 1894.

HUYSMANS (J. K.), *L'Art Moderne*, Paris, Charpentier 1883.

JAMOT (Paul), *La peinture en France*, Paris, Plon, 1934, pp. 207-215.

JAMOT (Paul), *La peinture française au Musée du Louvre;* Ecole française, IIIe partie, éd. de l'Illustration, Paris s. d.

LECOMTE (Georges), *L'art impressionniste, d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892, in-4°.

LEROY (Alfred), *Histoire de la peinture française*, Paris, Albin Michel, 1933, in-8° (3 vol.), T. III.

LETELLIER : *Des classiques aux impressionnistes*, Paris, 1920.

MAUCLAIR (Camille), *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, in-8°.

MAUCLAIR (Camille), *Les Maîtres de l'Impressionnisme, leur histoire, leur esthétique, leur œuvre* (réimpression avec remise à jour du précédent), chez Ollendorf, Paris, s. d.

MAZA (Violette de), voir BARNES.

MELLERIO (André), *L'Exposition de* 1900 *et l'Impressionnisme*, Floury, 1900, in-8°.

MEIER-GRAEFE (Julius), *Entwicklung und Geschichte der moderne Kunst*, Stuttgart, Jul. Hoffmann, 1904.

MITHOUARD (Adrien), *Les Pas sur la terre*, Paris, Stock 1908. (« M. Renoir et le printemps », p. 159-166).

PASCAL (J.), *Le Salon d'Automne* 1904, Paris, 1904, in-16.

POULAIN (Gaston), *Bazille et ses amis*, Paris, Renaissance du Livre, 1932, in-12.

REY (Robert), *La peinture française à la fin du* XIXe *siècle : Renaissance du sentiment classique*, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1932 (chapitre sur Renoir, p. 43 à 59).

ROUAULT (Georges), *Souvenirs intimes (Gustave Moreau, Léon Bloy, Cézanne, Baudelaire, Renoir)*, 2e édition, Paris, Frapier, 1927, in-4°, 102 p.

SIGNAC (Paul), *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme.*

TABARANT (Ad.), *Pissarro*, Paris, Rieder, 1924, in-18, pp. 35, 39, 45.

UHDE (Wilhelm) *Les Impressionnistes*, Vienne, Phaidon, 1937, (Ed. française, Libr. Massin-Lévy, Paris), gr. in-4°, (16 Renoir reproduits).

VENTURI (Lionello), *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris, Durand-Ruel, 1939, Tome I, 465 p. (Lettres de Renoir à Durand-Ruel, pp. 113-215); Tome II, 360 p.

VOLLARD (Ambroise), *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 1938, in-8°, 325 p., 9 hors-texte phototypie.

VOLLARD (Ambroise), *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937, in-8°.

PRÉFACES ET NOTICES

ALEXANDRE (Arsène), Préface au Catalogue de l'Exposition particulière de Renoir, de mai 1892, chez Durand-Ruel.

ANDRÉ (Albert) et BESSON (Georges), Catalogue de l'Exposition Renoir, Galerie Braun 1932-1933 (Avec des lettres).

ANDRÉ (Albert), Avant-propos pour *L'Atelier*, T. I, Ed. Bernheim, 1931.

BERNARD (Charles), Préface au catalogue de l'Exposition des Impressionnistes, Bruxelles, 1935.

BESSON (Georges), voir ANDRÉ (Albert).

BURTY (Philippe), Préface à la vente du 24 mars 1875, à l'hôtel Drouot.

CHARPENTIER (Albert), « Sur quelques peintres (Renoir, Claude Monet, G. Bouche) et sur une sonate », Paris, Floury, 1936.

COGNIAT (Raymond), Introduction au catalogue de l'Exposition *L'œuvre sculpté, l'œuvre gravé..*, oct. 1934, à Beaux-Arts.

EINSTEIN (Carl), Notice pour le catalogue de l'Exposition Renoir, à la Galerie Flechtheim, Berlin, nov. 1927.

ELDER (Marc), Avant-propos pour *L'Atelier*, T. II, Ed. Bernheim, 1931.

FAURE (Elie), Introduction à *Renoir*, fac-similés d'après vingt-et-un dessins, aquarelles et pastels, Crès, 1921.

FAURE (Elie), Préface au catalogue de l'*Exposition d'œuvres des dix dernières années* (1909-1919) de Renoir, Galerie P. Rosenberg, Paris, 1934.

FLERS (Robert de), Avant-propos au catalogue de la Vente Gangnat, Paris, 1925.

JAMOT (Paul), Préface au catalogue de l'Exposition de l'Orangerie, Paris, mars 1933.

MIRBEAU (Octave), Préface au catalogue de l'Exposition de mars 1913, chez Bernheim.

RÉGNIER (Henri de), Préface à *Renoir peintre du Nu*, Bernheim Jeune, Paris, 1923.

REY (Robert), Préface au catalogue de vente de la Collection Gangnat, 1925.

REY (Robert), Préface de l'Exposition *Cinquante Renoir*, Galerie Bernheim Jeune, Paris 1927.

RIVIÈRE (Georges), Voir à « Articles », la série des 5 numéros de *L'Impressionniste*, publiés du 5 au 28 avril 1877.

STERLING (Charles), Notices du catalogue de l'Exposition de l'Orangerie, Paris, mars 1933.

WEHLE (Harry B.), Préface au catalogue *Renoir, his painting*, New York, 1937.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

JOURNAUX ET REVUES

L'IMPRESSIONNISTE, JOURNAL D'ART, édité par Georges Rivière. Cinq numéros, du 6 au 28 avril 1877 (les articles publiés ont été reproduits dans Venturi : *Archives de l'Impressionnisme*, I, p. 305-329).

HOUSSAYE (Arsène), Renoir, *L'Artiste*, novembre 1877.

RENOIR (Edmond), Lettre adressée à Emile Bergerat, *La Vie moderne*, nº 11, 19 juin 1879 (reproduit dans Venturi : *Archives de l'Impressionnisme*, I, p. 334-338).

SILVESTRE (Armand), Demi-dieux et simples mortels au Salon de 1879, *La Vie moderne*, 29 mai 1879 (Renoir : p. 116-118).

DE WYZEWA (Téodor), P. A. Renoir, *L'Art dans les deux mondes*, 26 décembre 1890 (reproduit dans « Peintres d'hier et d'aujourd'hui », Paris, 1930).

MELLERIO (André), Les Artistes à l'Atelier : Renoir, *L'Art dans les deux mondes*, 31 janvier 1891.

JOURDAIN (Frantz), Les décorés et ceux qui ne le sont pas, Paris, 1895 (son article de la *Liberté* : Renoir et Renouard).

NATANSON (Thadée), Renoir, *La Revue blanche*, 15 juin 1896.

FONTAINAS (André), Art moderne : Renoir, *Mercure de France*, juillet 1898, nº 103, p. 28, et mai 1899, nº 113, p. 531.

THIÉBAUT-SISSON, *Une histoire de l'impressionnisme*, 17 avril 1899 (Cité dans catalogue Baudelaire, 1913).

NATANSON (Thadée), De Monsieur Renoir et de la beauté, *La Revue Bleue*, 1900.

LECOMTE (Georges), L'œuvre de Renoir, *L'Art et les Artistes*, août 1907, pp. 243-253.

BLANCHE (J. E.), Sur les routes de la Provence, de Cézanne à Renoir, *Revue de Paris*, 15 janvier 1915.

MEIER-GRAEFE (Julius), Renoir, *Kunst und Künstler*, oct. 1916, p. 37-51, 11 fig.; nov. 1916, p. 69-85, 16 fig.

Sir HUGH LANE, Les parapluies, *Studio*, nov. 1917.

VOLLARD (Ambroise), La jeunesse de Renoir, *La Renaissance*, mai 1918, pp. 16-24 (6 *Renoir* reproduits).

ALEXANDRE (Arsène), Renoir sans phrases, *Les Arts*, 1919, nº 183, p. 2-10.

ABBÉ BAUME, curé-doyen de Cagnes, Oraison funèbre prononcée en l'Église de Cagnes, sur le cercueil de Renoir; recueillie par Émile WÉRY; *La Vie*, 1er janvier 1920.

DU COLOMBIER (Pierre), Renoir, *Revue critique des idées et des livres*, 25 janvier 1920, p. 152-162.

LECOMTE (Georges), L'œuvre de Pierre-Auguste Renoir, *L'Art et les Artistes*, 1920, nº 4, p. 143-150.

GEFFROY (Gustave), Renoir, peintre de la femme, *L'Art et les Artistes*, 1920, nº 4, p. 151-162.

WILHELM (Michel), Auguste Renoir, *Deutsche Kunst und Dekoration*, mars 1920, p. 330-335.

BURGER (Willy), August Renoir, *Die Kunst*, février 1920, p. 161-170.

GLASER (Curt), Der alte Renoir, *Zeitschrift für bildende Kunst*, février-mars 1920.

Rassegna d'arte antica e moderna (Italie), Renoir, janvier 1920.

VOLLARD (Ambroise), Le Salon de Madame Charpentier, *L'Art et les Artistes*, 1920, nº 4, pp. 163-169.

Les Cahiers d'Aujourd'hui, nº 2, janvier 1921, Lettres sur Renoir, par la sœur et son ami Lecœur (1866).

BLANCHE (Jacques-Emile), La technique de Renoir, *L'Amour de l'Art*, février 1921, p. 38-40.

RAGNAR OPPE, Renoir au musée national de Stockholm, *National musei orsbok*, 1921, p. 72-94.

THIIS (Jens), Renoir, *Atlantis* (Norvège), 1921, fasc. 3, p. 115-137.

GASQUET (Joachim), Le Paradis de Renoir, *L'Amour de l'Art*, février 1921, p. 41-45.

VOLLARD (Ambroise), Renoir et l'impressionnisme, *L'Amour de l'Art*, février 1921, p. 46-53.

VALÉRY (Paul), Souvenir de Renoir, *L'Amour de l'Art*, février 1921, p. 54.

WALDEMAR (Georges), Cézanne et Renoir, *L'Amour de l'Art*, février 1921, p. 55-58.

JAMOT (Paul), Renoir, *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1923, p. 257-281; décembre 1923, p. 321-344.
L'une des meilleures études écrites en français sur Renoir; contient plusieurs analyses approfondies des œuvres principales.

DUMAS (P.), Quinze tableaux inédits de Renoir, *La Renaissance de l'art français*, juillet 1924, p. 361-368.

WERTH (Léon), La collection Gangnat, *L'Amour de l'Art*, février 1925, p. 41-56.

BOUYER (Raymond), Les Renoir de la collection Gangnat, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1925, p. 246-250.

Bulletin of the Art Institute of Chicago, Renoir in the Institute, nº mars 1925, p. 21-33; nº avril 1925, p. 47-49, fig.

FAURE (Elie), A propos d'une collection célèbre : Les Renoir de la collection Gangnat, *La Renaissance de l'Art français*, 1925, avril, p. 161-170, 12 fig.

GOULINAT (J. G.), Technique picturale : Les sources du métier chez Renoir, *L'Art vivant*, 1925, p. 22-24.

RIVIÈRE (Georges), Renoir, *L'Art vivant*, 1925, p. 1-6.

H. R., Gemälde von August Renoir, *Deutsche Kunst und Dekoration*, avril 1925, p. 3-4, 7 pl. (Du rôle de Renoir dans la peinture contemporaine).

WALDEMAR (George), Pietr August Renoir, 184, 1919 *Sztuki Piekne* (Pologne), 1er novembre 1925, p. 62-73, 2 pl., 26 fig.

HERTZ (Henri), Renoir. *Art in America*, 1926, T. XIV, p. 44-45, 2 fig. (Renoir, trait d'union entre Fragonard et Gauguin).

REY (Robert), Renoir à l'école des Beaux-Arts, *Société d'Histoire de l'Art*, 1926, p. 33-37 (Dossier scolaire de Renoir, élève de Gleyre, 1862-64).

STEIN (Léo), Renoir, *The Arts*, 1927, T. II, p. 311-313, 1 fig.

SALMON (André), Auguste Renoir, *L'Art vivant*, 1927, p. 245.

ZERVOS (Christian), Réflexions sur l'œuvre de Renoir, *Cahiers d'Art*, 1927, p. 45 et 281-282, fig.

ZERVOS (Christian), Idéalisme et réalisme dans la peinture moderne, III, Renoir, *Cahiers d'Art*, 1928, p. 49-52, 8 fig.

RIVIÈRE (Georges), Les enfants dans l'œuvre de Cézanne et de Renoir, *L'Art vivant*, 1928, p. 673.

CORTISSOZ (Royal), Auguste Renoir and the cult for Beauty, *International Studio*, août 1928, pp. 17 et 19.

MEIER-GRAEFE (Julius), Renoir, *Studio*, 1929, p. 646-648.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CASTAIRS (Carroll), Renoir, *Apollo*, 1929, II, p. 33-36.

SCHWARBACHER, Renoir, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1928-29, p. 313-320.

FIERENS (Paul), Renoir, *Journal des Débats*, 12 mars 1929.

JAMOT (Paul), L'Art français en Norvège, *La Renaissance*, février 1929, p. 68-106 (9 *Renoir* reproduits).

TÉRIADE (E.), Jeunesse, *Cahiers* d'Art, 1931, p. 11-16, 23 fig. (C'est avant quarante ans que les peintres ont donné leur mesure : Renoir).

FONTAINAS (André), La rencontre d'Ingres et de Renoir, *Formes*, 1931, p. 46-48, 5 fig.

BERNIER (Jean), La peinture et l'esthétique du corps féminin, *L'Art vivant*, 1931, p. 133.

CAHEN-HAYEM (Mlle), L'influence de Rubens sur la peinture française, *Bulletin des Musées de France*, 1932, p. 134-135.

VENTURI (Lionello), Renoir, *Arte* (Italie), 1933, p. 458-489, 16 fig.

FOSCA (François), Triomphe de Renoir, *Beaux-Arts*, 1933, nº 26, p. 3, 8 fig. Article suivi de jugements contemporains et de la chronologie de la vie et des œuvres de l'artiste.

GILLET (Louis), Renoir, *Revue des Deux-Mondes*, 1933, IV, p. 695-699.

BESSON (Georges), Renoir à Cagnes, *Beaux-Arts*, 16 juin 1933.

ROGER-MARX (Claude),Renoir,*Mercure de France*, 15 juin 1933,

GUENNE (Jacques), Sur un portrait de Renoir, *L'Art vivant*, 1933, p. 10.

BLANCHE (Jacques-Emile), Renoir portraitiste, *L'Art vivant*, 1933, p. 292, 6 fig.

GOULINAT (J. C.), A propos du métier de Renoir, *L'Art vivant*, 1933, p. 295, 2 fig.

GUENNE (Jacques), La religion de Renoir, *L'Art vivant*, 1933, p. 275-276, 8 fig. (Profession de foi artistique).

FIERENS (Paul), Renoir classique, *L'Art vivant*, 1933, p. 286.

LARGUIER (Léo), Renoir et le médecin, *L'Art vivant*, 1933, p. 289. (Sur les nus de Renoir).

GRAPPE (Georges), Renoir, sa vie et son art, *L'Art vivant*, 1933, p. 279-285.

VOLLARD (Ambroise), Dans l'atelier de Renoir, *L'Art vivant*, 1933, p. 290. (Propos de Renoir).

ROGER-MARX (Claude), Unité de Renoir, *L'Art vivant*, 1933, p. 291.

DUPONT (Jacques), L'exposition Renoir, *Bulletin des Musées*, 1933, p. 98-101.

BAROTTE (René), Dans sa guinguette de la forêt, Edmond Renoir évoque la belle figure de son frère, *Paris-Soir*, 25 juin 1933.

GÉRARD D'HOUVILLE (Madame), En regardant un Renoir, *Figaro*, 21 juillet 1933.

ALFASSA (Paul), L'exposition Renoir, *Revue de Paris*, 1933, IV, p. 696-699.

HUYGHE (René), Conclusion à l'exposition Renoir, *L'Amour de l'Art*, oct. 1933.

GUENNE (Jacques), Renoir et Poussin, *L'Art vivant*, 1933, p. 391.

DIOLÉ (Ph.), Les dix dernières années de Renoir, *Beaux-Arts*, 1934, nº 56, p. 1.

PARIGI MOSTRA, Renoir, *Emporium*, Bergame, 1934, I, p. 173-177, 5 fig.

Samloren (Copenhague), Auguste Renoir, avec 18 fig., 1934, p. 83-89.

CLARK (Kenneth), A Renoir exhibition (Burlington), *Burlington Magazine*, 1935, II, p. 3-9.

ALLEN (Joséphine), Paintings by Renoir, *Bulletin of the Metropolitan Museum*, New York, 1935, p. 108, 114.

NEWLIN (Alice), An Exhibition of Paints by Renoir, *Bulletin of the Metropolitan Museum*, New York, 1935, p. 114-115.

JOETS (Jules), Les impressionnistes et M. Chocquet, *L'Amour de l'Art*, 1935, p. 121-125 (Lettres).

FLORISOONE (Michel), Renoir et la famille Charpentier *L'Amour de l'Art*, février 1938, p. 31-40, fig. (avec des lettres inédites).

BÉRARD (Maurice), Renoir en Normandie et la famille Bérard, *L'Amour de l'Art*, avril 1938, p. 33-44, fig.

CAHEN-HAYEM (M.-L.), Renoir portraitiste, *L'Art et les Artistes*, juin 1938.

BAZIN (Germain), Un paysage d'Alger peint par Renoir acheté par le Musée du Louvre, *Revue des Beaux-Arts de France*, 1944.

Dessins, lithographies, gravures.

DELTEIL (Loys), *Le peintre graveur illustré* (XIXe *et* XXe *siècle*). — Tome 17 — « Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir », in-4º, Paris, chez l'auteur, 1923, s. p., fig. (55 numéros Renoir, dont : 23 gravures, eaux-fortes et vernis mou, 27 lithos et 5 reports sur pierre de dessins exécutés par Renoir pour servir de mise en place à des planches en couleurs que l'artiste n'a pu exécuter).

DOUZE LITHOGRAPHIES ORIGINALES DE P.-A. RENOIR, aux dépens d'Ambroise Vollard, 28, rue de Gramont, Paris, 1919 (contient les nos 38 à 48 de Delteil; pour la plupart de 1904-1905). Tiré à 1.000 ex.

FAC-SIMILÉS de sanguines de Renoir, Ed. Le Portique, Paris.

VAUXCELLES (Louis), Dessins de Renoir. *L'art moderne*, 14 juillet 1912, p. 209.

BORENIUS (Tancrède), French drawings.., *Burlington Magazine*, janvier 1920 (Notes sur les dessins de Renoir).

FOSCA (François), Les dessins de Renoir, *Art et Décoration*, octobre 1921, p. 97-108.

BAZIN (Germain), Les sanguines de Renoir, *Formes*, 1930, nº V, p. 7-10.

ROGER-MARX (Claude), Les eaux-fortes et les lithographies de Renoir, *Byblis*, 1930, p. 134-138.

ROGER-MARX (Claude), Les eaux-fortes et les lithographies de Renoir, *Arts et Métiers graphiques*, 1933, nº 36, p. 22-28, 1 pl. et 9 fig.

LÉGER (Charles) Renoir illustrateur, *L'Art vivant*, janvier 1933, p. 8-9, 5 fig. (Dessins parus dans *La vie moderne* et *l'Impressionniste*).

L'œuvre sculpté.

Catalogue de l'exposition *L'Œuvre gravé, l'œuvre sculpté, aquarelles et dessins de Renoir*, Galerie des Beaux-Arts, 1934. Introduction de Raymond Cogniat et Ambroise Vollard.

WALDEMAR GEORGE, L'œuvre sculpté de Renoir. *L'Amour de l'Art*, novembre 1924, nº spécial, p. 329-336, 17 fig.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

INDEX DES NOMS CITÉS

ŒUVRES REPRODUITES OU CITÉES

A la barre, pl. 56.
Ali, *voir :* Jeune Arabe.
Allée cavalière (L'), *voir :* Cavaliers...
Amazone (L'), *voir :* Cavaliers...
Après-midi (L') des enfants à Wargemont, pl. 76; 36, 50, 51, 68, 141.
Arbre plongeant dans l'eau, pl. 93; 142.
Argenteuil, (v. 1875) pl. 19; (1890) pl. 90; — 139, 142.
Arum et plantes de serres, pl. 3; 27, 137.
Au bord de la mer, 142, 156.
Au Cirque Fernando, pl. 25; 42, 140.
Au concert : Dans la loge, 140.
Au piano, 63.

Baie de Douarnenez (La), 142.
Bal du Moulin de la Galette (Le), pl. 39; 36, 37, 44, 48, 81, 116, 117, 135, 139, 149.
Balançoire (La), 85, 116, 117, 139, 151.
Bananiers (Les), pl. 60; 45, 139.
Banc dans le jardin (Le), pl. 81; 141.
Barque (La), 22.
Beaulieu : paysage, pl. 119.
Belle saison (La) : la Conversation, pl. 37; 140.
Blanchisseuse et son enfant (La), pl. 80; 58, 68, 141.
Boulangère (La), *voir Baigneuses.*
Bouquet devant la glace, pl. 28; 34, 35, 36, 139.

BAIGNEUSES :

— accroupie, *sanguine*, 82.
— allongée de dos avec un chapeau, pl. 94; 67, 142.
Anna : étude, pl. 26; 29, 33, 34, 65, 139.
— appuyée sur sa main, 65.
— blonde (1882), p.. 64; 47, 141; esquisse, 85.
— blonde aux yeux bruns, pl. 86; 60, 141.
La Boulangère, pl. 121; 74, 143.
Cariatides (Coll. Barnes), 67, 76, 77, 143.
— au chapeau (Grande baigneuse) et aux jambes croisées, pl. 120, 64, 66, 78, 143.
— se coiffant (1906), *voir* B. au chapeau...
La Coiffure, pl. 77, 57, 60.
— debout, tenant un linge, *dessin*, 65.
Dédée; pl. 137; 79.
Deux baigneuses en train de s'habiller, *eau-forte*, 86; — dessin, 42.
Deux baigneuses (1916), pl. 134; 79, 144.
— endormie, pl. 110; 66, 79, 81, 143; litho, pl. V; 86.
— s'essuyant le pied, 65, 142.
— étendue, *eau-forte*, pl. VI; 86.
Femme assise, *dessin*, 85.
Femme nue (M. Rodin), pl. 43; 33, 34, 65.
Femme nue en plein air (1876), pl. 42.
Grandes Baigneuses (Les) (1885), pl. 85; 56, 56, 65, 71, 85, 106, 141; — étude, sanguine, pl. 84; 85.
— au griffon, pl. 11; 23, 57, 85, 138, 162.
Groupe de baigneuses (v. 1915), pl. 138; 78, 81, 144.
Jeune fille à la mèche, 65; — dessin, 54.
Nymphes, *voir :* Le Repos...
Repos après le bain (Le), pl. 144; 78, 81, 82, 144.
La Sicilienne, pl. 105; 143.
La Sortie du bain, pl. 92; 64, 65, 142.
La Source, pl. 122; 74, 143.

Cabaret de la Mère Anthony (Le), pl. 2; 21, 28, 135, 138.
Calvaire en Bretagne, pl. 103.
Canotiers à Chatou, pl. 55; 140.
Cariatides (Coll. Barnes), 67, 76, 77.
Cavaliers au Bois de Boulogne, pl. 12; 27, 138, 139.
Champs-Élysées en 1867 (Les), 21, 138.
Chapeau épinglé (Le), *eau-forte*, 86.
Chemin montant dans les herbes, pl. 33; 35, 139.
Chez la modiste, 36.
Chocolat de Margot (Le), *voir :* Marguerite, ou la Tasse de chocolat.
Clown (Le), 149.
Coco et les deux servantes, pl. 127; 143, 144.
Coiffure (La), pl. 77; 57, 60.
Concert (Le), pl. 142.
Croquet (Le), pl. 97; 142.

Dame en blanc (La), *voir :* Lise.
Dans l'atelier, pl. 35; 44, 139.
Dans la prairie, pl. 99.
Danse à Bougival (La), pl. 71; 49, 76, 141.
Danse à la campagne (La), 49, 76, 154.
Danse à la ville (La), pl. 72; 49, 76, 141.
Danseuse, pl. 23; 29, 32, 36, 101, 114, 139.
Danseuse aux castagnettes, 72, 76, 77, 109, 143, 158.
Danseuse au tambourin, pl. 123; 72, 76, 77, 109, 143.
Danseuse nue au tambourin (v. 1917), *sanguine*, pl. 143; *sculpture*, 159.
Dédée, *voir Baigneuses.*
Déjeuner (Le), pl. 16; 27, 28, 138.
Déjeuner à Berneval (Le), pl. 108; 67, 143.
Déjeuner des canotiers (Le), pl. 58; 48, 49, 50, 54, 135, 140, 141.
Deux femmes dans un parc, 28, 35.
Deux jeunes marchandes, 76.
Diane chasseresse, 23, 56, 85, 138.

Embouchure de l'Aven (L'), 140.
En été : la Bohémienne, 138, 152, 162.
Endormie (L'), *voir Baigneuses.*
Environs de Nice, paysage, pl. 124.
Enfant au chat, *voir :* Jeune garçon...
Enfant jouant à la balle, *litho*, 156.
Enfants de Monsieur Caillebotte (Les), pl. 101; *voir Portraits.*
Esmeralda (La), 20, 91, 137, 162.
Étude : Anna, *voir Baigneuses.*

Falaise à Pourville, pl. 50; 40.
Famille de l'artiste (La), pl. 109; *voir Portraits.*

Famille Henriot (La), pl. 15; 138, 162.
Femme d'Alger (Odalisque), pl. 18; 138, 162.
Femme au cep de vigne, *litho*, 87.
Femme au chapeau, pl. 107; 67, 142.
Femme endormie, 20, 137, 147.
Femme avec un éventail, 76.
Femme à la guitare (1919), pl. 140; 144.
Femme aux lilas, pl. 38; 36, 140.
Femme nue, etc., *voir Baigneuses.*
Femme en robe rouge s'essuyant le pied, pl. 89.
Femme (La), la Vache et la Brebis, pl. 82; 59, 141.
Femmes d'Alger, *voir :* Parisiennes habillées en Algériennes.
Filles de Catulle Mendès (Les), *voir Portraits.*
Fillette au faucon (La), 45, 153.
Fin du déjeuner (La), pl. 41; 48, 49, 140.
Fruits du midi, pl. 74.

Gabrielle assise sur une chaise, pl. 126; 143; - blouse entr'ouverte, pl. 115; — en musicienne orientale, 78.
Grands Boulevards (Les), 139.
Grenouillère (La), pl. 10; 138.
Grisette (La), 140.
Guernesey : paysage, pl. 68; 141.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Harem (Le), *voir :* Parisiennes habillées en Algériennes.
Histoire d'Œdipe, 76.
Homme avec une cigarette, 76.

Ingénue (L'), pl. 32; 30, 32, 139, 149.

Jardin (Le), 41.
Jardin d'essai à Alger (Le), 140.
Jardin d'Essoyes (Le), pl. 114; 143.
Jardin d'hiver (Le), 148.
Jardin de la rue Cortot (Le). 41.
Jeune Arabe : Ali, pl. 61; 45, 141.
Jeune femme au bord de la mer, 48.
Jeune fille au chapeau de paille, pl. 87; — endormie au chat, pl. 47; 34, 35, 66, 140, 150, 162; — au métier, pl. 113; 67.
Jeunes filles jouant au volant, pl. 83; 58, 59, 141.
Jeune garçon au chat, pl. 8; 23, 138, 141.
Jeune homme en forêt de Fontainebleau, pl. 6.
Jeune homme à l'œillet, pl. 106; 67.
Jeune mère, pl. 83; 48.
Jeune pâtre, *voir Portraits.*
Jeune pêcheur, 50.
Jeunes filles au piano, *voir :* La leçon de musique.
Jeunes jongleuses, *voir :* Au Cirque Fernando.
Joueuse de guitare, (1897) pl. 102; (1919), *voir :* Femme à la guitare; — *voir aussi : Mandoliniste, Le Concert.*
Jugement de Pâris (Le), pl. 132; 78, 80; *sculpture*, pl. VIII; 57, 80, 88, 143.

Lavandières (Les), 69, 72, 144; *dessin*, 73; *sculpture*, pl. VIII; 87 (La Laveuse).
Leçon d'écriture de Coco (La), pl. 117; 72.
Leçon de musique (La), pl. 95; 63, 67, 142; *voir aussi : Au piano, La Leçon de piano, Jeunes filles au piano.*
Lever (Le), pl. 104; 143.
Lise à l'ombrelle, pl. 7; 19, 21, 23, 29, 92, 132, 138, 162.
Liseuse (La), pl. 31; 32, 36, 139.
Loge (La), pl. 13; 28, 29, 33, 36, 38, 81, 135, 139.
Louveciennes : Rue de Voisins, pl. 21.

Maison de la Poste à Cagnes (La), pl. 130 et 131.
Marguerite, ou la Tasse de Chocolat, pl. 44; 44, 140, 162.
Ménage Sisley (Le), pl. 4; *voir Portraits.*
Mère et l'enfant (La), (1885), pl. 79; 58, 59, 141; — (1918), 58, 75, 144, 154.
Mère et enfants en promenade, pl. 29; 139.
Montagne Sainte-Victoire (La), pl. 91; 62, 64, 142.
Mosquée (La), pl. 59.
Moulin de la Galette (Le), *voir :* Le Bal du...

Natte (La), pl. 78; 58, 141.
Noce juive (La), d'après Delacroix, 139.
Nourrice (La), *voir :* La Mère et l'enfant.
Nymphes, pl. 144; *voir :* le *Repos après le bain.*

Odalisque : — Femme d'Alger (1870), pl. 18; — (v. 1918), pl. 141; 75; — couchée, 75.
Oies à Pornic (Les), 142.
Ombrelle renversée (L'), 35, 139.

« Pages », Mallarmé, frontispice, pl. V; 85.
Parapluies (Les), pl. 70; 141; — *étude, sanguine*, pl. 69.
Parisiennes habillées en Algériennes, pl. 17; 20, 28, 72, 78, 138.
Patineurs (Les), pl. 9; 138.
Paysage : — Argenteuil, pl. 19 et 90; 62; — avec deux figures, 138; — Beaulieu, pl. 119; — Bretagne, pl. 98 et 103; 62; — environs de Nice, pl. 124; — Guernesey, pl. 68; — près de Paris, *voir :* Chemin montant...
Pêcheur à la ligne, 99, 115.
Pêcheuse de moules à Berneval, pl. 57; 43, 140, 162.
Pierre aux trois croquis (La), *litho*, 87.
Pierrot blanc (Le), pl. 116.
Place Pigalle, pl. 52; 42, 140.
Place de la Trinité, 142.
Plage (La), pl. 51.
Pont d'Argenteuil (Le), pl. 90; 62, 142.
Pont-Neuf (Le), 92, 115, 138.
Premier pas (Le), 34, 47.
Première Sortie (La), pl. 54; 36, 139.
Près de Pont-Aven, paysage, pl. 98; 142.
Promenade (La), *voir :* Trois jeunes filles en promenade.

PORTRAITS

Bazille au chevalet, 138, 147.
Mlle Lucie Bérard, 141.
Henry Bernstein, 147.
Mlle Irène Cohen d'Anvers, pl. 48; 140.
Cézanne, *litho*, 86.
Madame Georges Charpentier, 140, 144, 151; — et ses enfants, pl. 45; 36, 39, 101, 135, 140, 162.
Mlle Georgette Charpentier assise en bleu, pl. 24; 39, 40, 68, 139.
Madame Chocquet, 139.
Monsieur Chocquet, pl. 27; 34, 139.
Coco, pl. 118; 143; *sculpture*, 87; — et les deux servantes, pl. 127.
Capitaine Darras, 138.
Mlle Diéterle au chapeau, *litho*, pl. VI; 86.
Madame J. Durand-Ruel, pl. 128; 73, 144.
Mlle Jeanne Durand-Ruel, pl. 22; 30, 32, 139.
Paul Durand-Ruel, 73, 144.
Madame Tilla Durieux, pl. 136; 72, 137, 144.
Enfants de Monsieur Caillebotte (Les), pl. 101; 67, 68, 142.
Famille de l'artiste (La), pl. 109; 63, 64, 67, 142.
Filles de Catulle Mendès au piano (Les), pl. 88; 62, 63, 140, 142, 161, 163.
Madame de Galéa, pl. 129; 72, 73, 111, 144.
Grand'mère de l'artiste, pl. 1; 19, 89.
Mlle Grimprel, pl. 53; 140.
Madame Hartmann au piano, 139.
Madame Henriot en travesti, 37, 139.
Jean Renoir : — en chasseur, 73; — jouant avec Gabrielle, pl. 96; 68, 142; — en pierrot blanc, pl. 116; — tenant un cerceau, pl. 111; 143.
Jeune Pâtre : portrait (Le fils de M. Thurneyssen), pl. 125; 144.
Madame Lecœur, 138.
Mlle Legrand, 30, 32.
Madame Maître, pl. 14; 27, 138.
Claude Monet fumant sa pipe, 138.
Berthe Morisot et sa fille, pl. 112; 67, 142.
— Le Père de l'artiste, 138.
— Une petite fille (Mlle Romaine Lancaux), pl. 5; 20, 137.
Rodin, *litho*, 86.
Madame Colonna Romano, 143.
Jeanne Samary, pl. 46; 38, 39, 79, 99, 140, 162.
Monsieur et Madame Sisley, pl. 4; 23, 24, 138.
Monsieur W.S., 137, 162.
Sisley, 138, 149.
Madame Thurneyssen tenant son fils sur ses genoux, 19, 144, 158.
Suzanne Valadon, pl. 78; *voir :* La Natte.
Ambroise Vollard en torero, pl. 135; 72, 74, 144, 147.
Wagner, pl. 65; 47, 141; *litho*, 87.

Quai Malaquais (Le), pl. 20; 138.

Raisins et fruits, pl. 75.
Ravin de la Femme sauvage (Le), pl. 62.
Repos après le bain, pl. 144; *voir Baigneuses.*
Rose (La), 138.
Rosiers à Wargemont (Les), pl. 49; 41, 140.
Rue montante à Alger, 153.

Saint Georges tenant un bouclier, 89.
Saône (La) et le Rhône, 76, 80, 144.
Sérénade (La), *dessin*, 63.
Serre (La), 41, 139.
Servante de chez Duval (La), pl. 30; 30, 31, 139.
Sicilienne (La), pl. 105; *voir Baigneuses.*
Soirée d'été, 137, 162.
Sortie du bain (La), pl. 92; *voir Baigneuses.*
Sortie du Conservatoire (La), pl. 40; 42, 140.
Source (La), pl. 122; *voir Baigneuses.*
Souvenir de Sorrente, 142.

Temps d'orage, pl. 34; 115.
Tonnelle (La), pl. 36; 41, 101, 139, 149.
Trois jeunes filles en promenade, pl. 100; 72, 85.
Trois pivoines, pl. 73.

Venise : — Gondole sur le Grand Canal, pl. 67; 46, 140; — Saint-Marc, pl. 66; 47, 140.
Venus Victrix, *sculpture*, pl. VII; 57, 88.
Vieille femme arabe, 153.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

AUTRES NOMS CITÉS

Abbéma (Louise), 38.
Acqui, 143, 144.
Adam (Juliette), 100.
Aix-les-Bains, 143.
Aix-en-Provence, 142.
Algérie, 45, 98, 101, 104, 140, 153, 161.
American Art Association (New York), 106, 141.
Alexandre (Arsène), 133.
Anacréon, 134.
André (Albert), 92, 108, 110, 166.
André (Ellen), 151.
Angleterre, 61.
Arène (Paul), 96, 100.
Argenteuil, 62, 139.
Astruc (Zacharie), 132.
« Atelier aux Batignolles » (Un), Fantin-Latour, 148.
Avignon, 143.

Bach (J.S.), 44.
Bakst, 74.
Banville (Th. de), 93, 100.
Barbier (Baron), 152.
Barbizon, 23.
Barnes (Dr), 37, 44, 62, 166.
Barrès, 78.
Bastien-Lepage, 106.
Baudelaire, 18, 26, 123.
Bayreuth, 101.
Bazille, 20, 24, 90, 91, 93, 96, 137, 138, 148.
Bazin (Germain), 35, 70, 87, 150.
Beaulieu, 142.
Beethoven, 124.
Bénédite, 142.
Bérard (Famille), 40, 43, 101, 140, 154.
Bergerat (Émile), 100.
Berneval, 140, 143.
Bernheim, 144.
Besson (Georges), 109, 166.
Blanche (J.E.), 153.
Boldini, 106.
Bonnat, 114.
Botticelli, 76, 85.
Boucher, 18, 56, 89, 124, 133.
Boudin, 40, 114, 139.
Bougival, 21, 62, 92, 93, 138.
Bouguereau, 114.
Bourbonne-les-Bains, 143.
Bourget (Paul), 28, 67.
Brayer (de), 103.
Bretagne, 61, 62, 142.
Bruxelles, 141.
Burty (Ph.), 93, 96, 117.

Cabaner, 93, 98, 150.
Cagnes, 62, 108-111, 134, 143, 144.
Caillebotte, 67, 97, 117, 139, 142, 142.
Canaletto, 46.
Cannes, 62, 107, 143.
Cannet, 143.
Carolus Duran, 100, 114.
Carpaccio, 125.
Carpeaux, 72, 72, 131.
Castagnary, 93.
Cennino Cennini, 54, 69, 129, 130, 141, 144, 166.
Cézanne, 22, 61, 62, 96-99, 113, 114, 117, 128, 134, 137-142, 153.
Chabrier (Emm.), 97, 149.
Charigot (Aline-Victorine), (Madame Renoir), 139 et passim.
Champrosay, 139.
Chardin, 133.
Charpentier (Famille), 38-40, 99-102, 138, 139, 161, 162.
Chassériau, 27, 67, 75.
Chatou, 62, 92, 93, 99, 105.
Chevreul, 83.
Choquet, 97-99, 114, 139, 143, 149.
Cladel, 93.
Clapisson, 99, 138.
Clot (lithographe), 86.
Colette, 18.
Cordey (Fréd.), 95-97, 150, 151.
Corot, 20, 33, 46, 62, 105, 114, 124, 128, 129, 138, 141.
Corrège, 67, 79.
Croissy, 92, 93, 138, 140.
Couperin, 124.
Courbet, 17, 19, 21-24, 27, 33, 37, 45, 48, 56, 67, 99, 105, 113, 124, 125, 128, 134.
Cubisme, 70.

Dame aux Camélias (La), Dumas fils, 123.
Darras, 24, 31, 138, 148.
Daubigny, 105, 138.
Daudet, 99.
Daumier, 139.
Debray, 93.
Degas, 29, 42, 48, 57, 67, 96, 139, 149, 151, 162.
Delacroix, 17, 19, 20, 25, 28, 32, 67, 68, 70, 75, 78, 83, 90, 97-99, 114, 118, 125, 130, 134, 149.
Denis (Maurice), 134.
Desboutin (Marcellin), 93, 96.
« Diane au bain », Boucher, 18, 124.
Diaz, 17, 21, 90, 91, 105, 137.
Dresde, 101.
Dumas (Alex.), 123.
Dumas (fils), 123.
Dupré, 105.
Durand-Ruel, 61, 97, 105-111, 139-143, 161, 162, 166.
Duranty, 96, 115.
Duret (Théodore), 40, 92, 93, 96, 129, 132, 138, 141, 166.

Elstir, 63.
Elysée-Montmartre, 93.
« Enseigne de Gersaint » (L'), Watteau, 40.
« Embarquement pour Cythère » (L'), Watteau, 89.
Ephrussi, 140, 153.
Espagne, 61, 63, 101, 142.
Espagnole (École), 32, 81.
Estaque, 98, 140, 141, 153.
Essoyes, 61, 107, 109. 143, 144.
« Été » (L'), Abbéma, 38.

Fantin-Latour, 20, 93, 148.
Faure (Élie), 80.
Ferry (Jules), 100.
Feyder, 105.
Flamande (École), 33, 48.
Flaubert, 25, 26, 99, 123.
Fleurs du Mal (Les), Baudelaire, 123.
Florence, 126, 140.
Florisoone (Michel), 55, 150, 166.
Focillon (Henri), 80.
Fontainebleau, 21, 53, 91, 137, 138, 147.
Fosca (François), 54, 55, 166.
Fournaise, 94, 138, 140.
Fragonard, 18, 38, 45, 56, 127, 133.
Franc-Lamy, 95-97, 141, 150.
Français, 20.
Francastel (Pierre), 70, 88.

Gallimard, 142.
Gangnat, 109.
Gasquet (Joachim), 134.
Gauguin (Abbé), 107, note.
Gauguin (Paul), 140.
Gautier (Théophile), 26, 93.
Geffroy (Gustave), 133, 166.
Gênes, 141.
Gérardmer, 111, 144.
Gérome, 114, 118.
Gervex, 95, 96, 149, 151.
Giorgione, 26, 33, 72, 75, 80.
Giotto, 54, 118, 128.
Girardon, 55, 141, 154.
Gleyre, 19, 90, 137.
Goeneutte (R.), 95, 96, 151.
Gœthe, 39.

Goncourt, 18, 22, 99.
Gozzoli, 81.
Gounod, 137.
Goya, 23, 30, 63, 126, 142.
Grasse, 143.
Grèce (Art de la), 34, 65, 88, 127, 129, 134.
Greco, 78.
Grétry, 124.
Grenouillère, 21, 40, 49, 93, 138.
Guardi, 46.
Guerbois (Café), 22, 93, 96.
Guernesey, 101, 140, 141.
Guillaumin, 114, 139, 140.
Guino, 88.

Halévy (Ludovic), 30, 49.
Hals (Franz), 23.
Henner, 100.
Henriot (Famille), 138.
Hokusai, 22.
Hollandaise (École), 32, 48.
Hollande, 61, 101, 142.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Houssaye (Arsène), 96, 132, 138.
Hugo (Victor), 123.
Huxley (Aldous), 19, 144.
Huysmans, 100, 132.

Ile de France, 62.
« Impression : Soleil levant », Monet, 114, 139.
Ingres, 17, 19, 20, 26, 46, 55, 65, 67, 85, 125, 130.
Italie, 19, 45, 98, 101, 140.

Jamot (Paul), 118, 148, 149, 151, 166.
Japonais (Art), 20, 40-42, 65.
Joukovski, 103, 104.

La-Celle-Saint-Cloud, 138, 148.
La Fontaine, 18.
Lancret, 89.
Laporte, 90.
Lascoux, 97, 103, 104.
Latouche (Gaston), 114.
Latour (Q. de), 125.
Lavandou (Le), 142.
Lecœur, 91, 138, 147; pl. 6.
Lecomte (Georges), 166.
Lefèvre (Louis), 95.
Léonard de Vinci, 43, 66, 79.
Lépine, 114.
Leroy (Louis), 39.
Lestringuez, 95, 97, 150, 151, 153.
Lhotte (Paul), 95, 97, 151, 154.
Limoges, 137, 143.
Londres, 101, 142, 162.
Louveciennes, 105, 138, 142.

Mabille (Bal), 94.
Maitre (Edmond), 96, 138, 148.
Mallarmé, 48, 56, 85, 93, 96, 124, 133.
Manet, 21-23, 26, 28, 30, 33, 35, 39, 46, 62, 88, 96, 99, 100, 117, 118, 125, 135, 149.
Manet (Eugène), 96, 157.
Marie-Antoinette, 89.
Marlotte, 137, 138, 147.
Marly, 105.
Martigues, 142.
Maupassant, 21, 25, 49, 93, 99.
Mauclair (Camille), 33, 166.
Marthold (Jules de), 96.
Maza (v. de), 166.
Meier-Graefe (Julius), 21, 28, 29, 51, 57, 62, 74, 77, 92, 118, 134, 166.
Meissonier, 61, 106, 114.
Mérat (Albert), 96.
Méry (Laurent), 39.
Mézy, 142.
Michel-Ange, 68, 131.
Milan, 153.
Millet, 17, 105.
Mirbeau, 132, 144.
Mithouard, 129.
Monet, 17, 20, 22, 61, 70, 90-93, 96, 99, 105, 106, 108, 113, 114, 117, 132, 137-139, 141, 162.
Monte-Carlo, 143.
Moreau (Gustave), 20, 125.
Morel, 88, 159.
Morice (Charles), 133.
Morisot (Berthe), 86, 88, 96, 99, 114, 139, 142.
Mottez, 54.
Moulin de la Galette, 94.
Munich, 101, 144.
Murer (Eug.), 92.
Murger, 147.

Nadar, 113, 114, 142.
Naples, 47, 103, 127, 153.
Nazaréens, 27.
National Academy of Design (New York), 106, 141, 162.
Neuville (Alph. de), 114.
New York, 106, 141, 162.
Nice, 143.
Nîmes, 142.
Nittis (de), 114.
« Noces de Cana » (Les), Véronèse, 110, 134, 144.
Nouvelle-Athènes (Café de la), 93, 96, 151.

Palerme, 103, 140.
Petit (Georges), 106, 141.
Pissarro, 91-93, 96-99, 105, 113, 117, 137, 139, 140, 150, 162.
Pompeï, 54, 127-129.
Ponsard, 25.
Pont-Aven, 142.
Pornic, 142.
Pourville, 140, 152.
Poussin, 27, 128, 129, 133.
Pré-Raphaélites, 27.
Proust, 26, 44, 45, 64, 67.
Provence, 62.
Prudhon, 79.

Racine, 25.
Raphael, 39, 54, 102, 126, 127, 130, 140.
Regnault (Henri), 114.
Régnier (Henry de), 96.
Rembrandt, 43, 47, 77, 79, 80.
Renaissance italienne, 17, 28, 33, 48, 57, 67.
Renoir (Edmond), 109, 140, 148.
« Réunion de famille », Bazille, 24.
Rey (Robert), 90.
Reynolds, 23.
Richepin (Jean), 96.
Rivière (Georges), 20, 32, 37, 54, 93, 97, 116, 117, 129, 130, 151, 166 et passim.
Roche-Guyon (La), 141.
Rodin, 17, 66.
« Roger délivrant Angélique », Delacroix, 20.
Rome, 126, 140.
Romney, 73.
Ronsard, 39.
Rousseau (Théodore), 105.
Roujon, 142.
Rubens, 19, 32, 37, 39, 63, 70, 72, 76, 79, 118.

Saint-Aubin, 22.
Saint-Briac, 141.
Saint-Laurent-les-Bains, 143.
Sainte-Beuve, 26.
Samary (Jeanne), 38, 79, 99, 101, 139.
Second Empire (Société du), 17, 21, 25, 113.
Seurat, 42.
Shakespeare, 25, 75.
Signol, 90.
Silvestre (Armand), 96.
Sisley, 20, 21, 90, 96, 105, 114, 117, 137, 139, 147.
Stendhal, 132.
Sterling (Charles), 166.
Symbolisme, 41, 43.

Tamaris, 142.
Thurneyssen, 144; *voir Portraits.*
Tiepolo, 102.
Tintoret, 33, 104.
Titien, 26, 32, 33, 39, 42, 75, 80, 126, 134.
Tolstoi, 49.
Trayas (Le), 143.
Turner, 46, 69, 126.

Valadon (Suzanne), 28, 45, 139, 154.
Valentino (Bal), 94.
Valéry (Paul), 26.
Valery-Larbaud, 47.
Van Dyck, 73.
Van Gogh, 22.
Velazquez, 20, 30, 35, 64, 67, 126.
Venise, 53, 102, 125, 140, 153.
Vénitien (Art), 19, 31, 33, 35, 44, 130, 134.
Venturi (Lionello), 166.
Véronèse, 25, 83, 102, 110, 131, 134, 135.
Ville-d'Avray, 91, 138, 150.
Villiers de l'Isle-Adam, 93, 96.
Viollet-le-Duc, 127.
Vollard (Ambroise), 27, 46, 53, 86, 97, 98, 105, 107, 109, 140, 142, 151, 166.

Wagner, 20, 47, 86, 97, 98, 103, 124, 140, 148.
Wargemont, 101, 140, 141, 152.
Watteau, 29, 40, 72, 79, 89, 135.
Whistler, 69, 93, 132.
Wolff (Albert), 115, 116.
Wyzewa (Teodor de), 133, 142.

Zandomeneghi, 96.
Zola, 26, 93, 99, 123, 138, 148, 149.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

TABLE DES MATIÈRES

LE MESSAGE DE RENOIR, par *GERMAIN BAZIN* 5

RENOIR ET SON ŒUVRE

I. – L'INITIATION A LA BEAUTÉ 17

II. – A TRAVERS L'IMPRESSIONNISME 25

III. – LA « MANIÈRE AIGRE » 53

IV. – SÉRÉNITÉ DE L'AGE MUR.. 61

V. – LES CRÉATURES DE PROMÉTHÉE 69

VI. – LE PEINTRE GRAVEUR — LE SCULPTEUR. 84

RENOIR PAR SES LETTRES ET SES TÉMOINS.. 89

RENOIR DEVANT SON TEMPS

L'exposition de 1874 113

La vente à l'hôtel Drouot.. 114

La seconde exposition des Impressionnistes (avril 1876) 115

L'exposition de 1877, *rue Le Peletier* 115

Du legs Caillebotte au Salon d'automne 1904 117

Dernières résistances.. 118

JUGEMENTS, BOUTADES ET PRÉCEPTES 123

ÉCRITS DE RENOIR 129

TÉMOIGNAGES SUR RENOIR 132

TABLEAU CHRONOLOGIQUE. 137

NOTES 145

NOTICES ANALYTIQUES. 147

EXPOSITIONS 161

BIBLIOGRAPHIE. 166

INDEX ALPHABÉTIQUE.. 171

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh